

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

2010

Michaela Dobošová

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Michaela Dobošová

Drobná duchovní díla Jana Křtitele Vaňhala

Small sacred works by Johann Baptist Wanhal

Praha 2010

Mgr. Marc Niubó, Ph.D.

Děkuji především vedoucímu své bakalářské práce Mgr. Marcu Niubó, Ph.D. za velmi cenné podněty, obětavou pomoc a rady.

Mé další poděkování patří pracovníkům všech institucí, které jsem v rámci přípravy své práce navštívila. Jmenovitě bych ráda vyzdvihla pomoc Markéty Kabelkové a Marie Šťastné, pracovnic Českého muzea hudby, a Zuzany Petráškové, vedoucí hudebního oddělení Národní knihovny ČR v Praze.

V neposlední řadě patří mé díky i celé mojí rodině za všeobecnou podporu a zázemí.

„Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

V Kopřivnici dne

Anotace

Na základě tématického katalogu Alexandra Weinmanna, mezinárodní databáze rukopisů a tisků RISM, Souborného hudebního katalogu a katalogu Českého muzea hudby byl vytvořen soupis pramenů drobné duchovní tvorby autora českého původu žijícího v 18. století Jana Křtitele Vaňhala. Na základě shromážděných pramenů pražské provenience je provedená analýza vybraných duchovních skladeb Jana Křtitele Vaňhala. Na závěr stanovení základních charakteristických kompozičních znaků této oblasti Vaňhalovy tvorby.

Klíčová slova

Jan Křtitel Vaňhal, Alexandr Weinmann, offertorium, motetto, árie, sbor, analýza, prameny, katalog, RISM, Souborný hudební katalog, České muzeum hudby, rukopis, tisk, komparace, konkordance, drobná duchovní tvorba, pražská provenience.

Abstract

A list of repositories of petty spiritual pieces of Czech author who lived in the 18th century - Johann Baptist Wanhal - was created based on thematic catalogue of Alexandr Weinmann, international manuscript and RISM prints database, Cumulative music catalogue, and Czech museum of music. An analysis of chosen spiritual pieces was made based on the gathered resources from Prague provenience. Finally, the basic composition characteristics of Wanhal's pieces were determined.

Key words

Johann Baptist Wanhal, Alexandr Weinmann, offertorium, motetto, aria, choir, resources, catalogue, RISM, Cumulative Music Catalogue, Czech Museum of Music, manuscript, print, comparison, concordance, petty spiritual pieces, Prague provenience

Obsah

Úvod	s. 7
1. Historická část	s. 9
1.1 Biografie Jana Křtitele Vaňhala	s. 9
1.2 Drobné duchovní skladby Jana Křtitele Vaňhala – stav bádání	s. 14
2. Analytická část.....	s. 20
2.1 Offertorium – obecný úvod	s. 19
2.2 Analýza offertorií „Eja chori jubilemus“ a „Laudes Deo corde puro“	s. 19
2.2.1 Analýza Offertoria in C „Eja chori jubilemus“ (WeiV.-XXe: C1)	s. 19
2.2.1.1 Pramenná základna	s. 19
2.2.1.2 Vlastní hudební analýza	s. 21
2.2.1.3 Shrnutí.....	s. 27
2.2.2 Analýza Offertoria in C „Laudes Deo corde puro“ (WeiV.-XXe: C18)	s. 29
2.2.2.1 Pramenná základna	s. 29
2.2.2.2 Vlastní hudební analýza	s. 30
2.2.2.3 Shrnutí.....	s. 37
3. Offertoria – shrnutí	s. 38
Závěr.....	s. 46
Seznam použité literatury	s. 48
Přílohy	s. 51

Úvod

Předkládaná bakalářská práce si stanovuje dva hlavní cíle. Prvním z nich je sepsání a systematické utřídění drobných duchovních skladeb Jana Křtitele Vaňhala dochovaných v českých hudebních fondech s důrazem na pražské prameny. Druhá, analytická část popisuje charakteristické kompoziční znaky offertorií, jakožto nejrepresentativnějšího žánru v této oblasti Vaňhalovy tvorby. Zadání práce vyplynulo ze zaměření semináře hudby 17. a 18. století na ÚHV FF UK, kde dílo J. K. Vaňhala tvoří jedno z hlavních badatelských témat. Vzhledem k tomu, že se jedná o skladatele pocházejícího z území Čech, který dosáhl celoevropské proslulosti (zejména svou instrumentální hudbou), a že na území Čech a Moravy se nachází veliké množství jeho kompozic, je nutné považovat studium jeho díla za badatelskou prioritu. Jednou z nejméně studovaných otázek je v případě Vaňhala právě oblast jeho duchovní hudby. Výzkum prokázal, že zejména k drobnějším kompozicím chybí aktuální odborná literatura a mimo jiné také naznačil určité nedostatky v hlavní badatelské pomůcce, tematickém katalogu Vaňhalova díla od Alexandra Weimanna.

Soupis českých pramenů, který je součástí této práce jako příloha, byl sestaven na základě Souborného hudebního katalogu Národní knihovny ČR (dále jen SHK), katalogu Českého muzea hudby (dále jen ČMH) a databáze RISM A/II (stav k roku 2007, dále citováno jen jako RISM). Sledovány byly především skladby označované jako offertoria, arie, moteta a graduale. Základní referenční pomůckou byl již zmiňovaný *Thematisches Verzeichnis von Johann Baptist Vanhal* od Alexandra Weinmanna,¹ který zahrnuje všechny žánry Vaňhalovy tvorby s výjimkou symfonií. O těch samostatně pojednává práce Paula R. Bryana *Johann Wanhal, Viennese Symphonist. His Life and His Musical Environment*.²

U některých skladeb se na základě údajů v jednotlivých katalozích a databázích Vaňhalovo autorství nakonec nepotvrdilo. Tyto problematické tituly jsou proto uvedeny odděleně od offertorií pod označením sporná a nevyjasněná autorství (viz příloha 2 a 3). Sestavený soupis Vaňhalových offertorií obsahuje informace o textu, obsazení, dataci, umístění hudebniny a jejích signaturách v příslušné instituci (viz příloha 1).

¹ Alexander Weinmann (Hrsg.), *Themen - Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptist Wanhal*, 2 Bd., Wien 1988.

² Paul R. Bryan, *Johann Wanhal, Viennese Symphonist. His Life and His Musical Environment*, Stuyvesant/New York, 1997.

V rámci druhé analytické části se má práce orientuje pouze na vybraná Vaňhalova offertoria se záměrem postihnout jejich charakteristické hudební rysy. Celkem bylo prozkoumáno 17 skladeb, podrobnější analytický pohled je potom věnován dvěma offertoriím, která byla vybrána s ohledem na jejich značnou dobovou popularitu. Poznatky vyplývající z těchto analýz a ze studia dalších skladeb jsou shrnuty v poslední části práce.

1. Historická část

1.1 Biografie Jana Křtitele Vaňhala

S výkladem o životě Jana Křtitele Vaňhala je spojeno mnoho omylů, nepřesných či rozcházejících se informací a bílých míst, která nelze dodnes jednoznačně doplnit. Pro vyličení Vaňhalova života je proto v současné době nejprůhodnější vycházet z článku Stanislava V. Klímy vytištěného v časopisu Hudební věda. Autor zde totiž vychází jak z vlastního pramenného výzkumu, tak i z dalších pramenů a literatury, jako jsou např. svědectví dobových encyklopedií (Johann Gottfried Dlabacz, Ernst Ludwig Gerber, Constant von Wurzbach aj.), vzpomínky, korespondence aj.³ Zároveň neopomíná uvést i pozdější názory s poukázáním na rozpory v jednotlivých výpovědích, které kriticky komentuje.

Jan Křtitel Vaňhal se pravděpodobně narodil 12. května 1739 v Nechanicích (okr. Hradec Králové). Pokřtěn byl jako Jan Ignác a nikoli jako Jan Křtitel, přičemž jména Ignác nepoužíval vůbec a jména Křtitel jen výjimečně (např. v poslední vůli).⁴ Vaňhalovo jméno bylo v průběhu jeho života různě upravováno a přizpůsobováno německé výslovnosti. Z variant Johann, Johannes, či Jean-Vanhal, Vanhall, Wanhal, Wanhall přijal skladatel za své právě Johann Wanhal a nechal se takto uvádět na většině vídeňských tisků svých skladeb.

Ačkoliv v současné době nevíme, zda své hudební nadání zdědil přímo po některém z rodičů, v jeho příbuzenstvu bylo hned několik hudebníků. Byl to především děd Jan Volešovský (kostelní zpěvák, trubač, člen chrámové kapely), strýcové Václav a Karel Žabkové a František Hruška (zpěváci a hráči na různé nástroje).

Základy všeobecného vzdělání získal Vaňhal v letech 1745–1749 na nechanické farní škole. Kolem roku 1750 odchází do Maršova (tehdy Marschendorf, dnes Horní Maršov, okr. Trutnov), kde se pod vedením rektora a regenschoriho Jana Jiřího Kozáka výrazně zdokonalil v němčině, ve zpěvu, hře na housle a snad i na klavír. Zároveň působil na kůru kostela Nanebevstoupení P. Marie.⁵

³ S. V. Klíma, *K biografii Jana Vaňhala (1739-1813)*, v: Hudební věda, roč. XXVII, r. 1990, č. 4, s. 327-343.

⁴ Klíma, s. 341. (pozn. tyto údaje Klíma cituje z poslední vůle skladatelovy: č. 417/1813. Magistrat der Stadt Wien, Wiener Stadt – und Landesarchiv, Vídeň.)

⁵ Klíma, s. 329. (pozn. tyto údaje Klíma cituje z diplomové práce Františka Fišera: František Fišer, *Jan Vaňhal (rod a mladá léta prožitá v Čechách) a jeho varhanní skladby*, Diplomová práce FF UK, Katedra dějin hudby. Praha 1966, sv. 1, s. 235-258.)

Asi roku 1752 se Vaňhal vrátil zpět do Nechanic, aby doma pracoval na hospodářství, přitom vypomáhal na farní škole u kantora Antonína Erbana. U toho si prohloubil své dosavadní hudební znalosti zejména ve zpěvu, hře na housle a další strunné nástroje. Z tohoto období do roku 1757 se podle Klímy nezachovaly žádné dokumenty.⁶

Roku 1758 se Vaňhal stal učitelským pomocníkem na farní škole v Opočně a současně s tím zde zastával funkci kantora a varhaníka v kostele. Asi v lednu roku 1759 byl ve Hněvčevsi jmenován rektorem tamní farní školy a regenschorim kostela sv. Jiří. Zde se věnoval dalšímu prohlubování svých dovedností ve hře na housle, studiu hry na violu d'amour a komponování zejména skladeb pro sólové housle, houslových koncertů a varhanních skladeb. V novém působišti si získal úctu a přízeň tamního děkana Matěje Nováka, také výtečného hudebníka.

V létě, nebo na podzim roku 1761 přesídlil Vaňhal do Vídně, kde byl doporučen do aristokratických kruhů jako učitel hudby, výkonný umělec a skladatel. Příčiněním jaké konkrétní osoby k této události v jeho životě došlo, není v současné době známo. V úvahu připadají buď hraběnka Gabriela Colloredo-Mansfeld, jejímuž manželovi patřilo Opočno, nebo Marie Anna Schaffgotsch. Vyloučit nelze ani jinou příslušnici tohoto rozvětveného rodu.

O dalším Vaňhalově hudebním vzdělávání panují značné dohady a kolují mnohdy i mylné informace, zda to bylo ve Vídni u Schlegera,⁷ Fuxe, či Ditterse,⁸ není jasné. Jako nejvíce pravděpodobné se jeví, že hudební vzdělání, které nabyt v Čechách, dokončil ve Vídni sebevzděláním, studiem teoretických děl a partitur starých mistrů.⁹

V šedesátých letech 18. století se Vaňhal seznámil ve Vídni s hrabětem Janem Nepomukem Erdödyem, baronem Izákem Wolfgangem Rieschem a pravděpodobně i s Josephem Haydnem, ač je svědectví o stycích obou hudebníků dochováno až z 80. let 18. století. Styky s italskými hudebníky působícími ve Vídni a poznávání jejich tvorby „lákaly“ Vaňhala ke studijní cestě do Itálie.¹⁰ Ta se uskutečnila na jaře roku 1769 za vydatné podpory jeho již zmiňovaných příznivců, barona Riesche a hraběte Erdödyho.

V rámci italského pobytu v letech 1769–1771 navštívil Vaňhal přední italská hudební střediska, zejména Benátky, Bolognu, Ferraru, Florencii, Neapol, Řím aj. Zde studoval

⁶ Klíma, s. 329.

⁷ Johann Baptist Wanhal, Johann Gottfried Dlabacz (Hrsg.), *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 3, Prag 1815, s. 325.

⁸ Klíma, s. 331 (pozn. tento údaj Klíma cituje z Dittersových vzpomínek: *Lebensbeschreibung. Seinem Sohn in die Feder diktiert*. Leipzig 1908; *Vzpomínky hudebníka XVIII. století. Svému synu diktoval Karel Ditters z Dittersdorfu*. Přeložil a upravil Václav Bělohlavý, Praha 1959, s. 154.)

⁹ Klíma, s. 331.

¹⁰ Klíma, s. 332.

skladby významnějších tamních hudebníků, které se mu posléze staly inspirací pro vlastní tvorbu. Během prvního roku pobytu působil Vaňhal v Benátkách a snad přechodně i v Parmě, kde touto dobou pobýval Christoph Wilibald Gluck. O styku obou hudebníků však není žádné jisté svědectví.¹¹

Pravděpodobně na jaře, či v létě roku 1770 se Vaňhal setkal v Římě s operním skladatelem, mosteckým rodákem Florianem Leopoldem Gassmannem. Zda mělo toto setkání, či úspěšné přijetí Gassmannových oper i děl dalších autorů italským publikem vliv na zkomponování dvou Vaňhalových oper na text Pietra Metastasia (*Il trionfo di Clelia*, *Demofonte*), dnes s jistotou nezodpovíme. To zejména proto, že se ani jedna z nich do současnosti nedochovala. V datech premiéry a vzniku se navíc rozchází i jednotlivé hudební encyklopedie a slovníky.¹²

V roce 1771 se Vaňhal vrátil společně s Gassmanem do Vídně,¹³ kde mu Baron Riesch nabídl kapelnické místo v Drážďanech, ale než se Vaňhal mohl rozhodnout, vypukla u něho vážná choroba, která jej na dlouhé měsíce vyřadila z účasti na hudebním a společenském dění. Z onemocnění vyléčil pravděpodobně ještě téhož roku (1771).

Koncem léta roku 1772 Vaňhala ve Vídni vyhledal známý hudební historik, učitel hudby, skladatel a cestovatel Charles Burney, jenž své dojmy z návštěvy shrnul ve svém cestopise. Kolem poloviny sedmdesátých let pozval Vaňhala hrabě Jan Nepomuk Erdödy na svá panství v Uhrách a Chorvatsku. Bližší okolnosti jeho tamního pobytu však nejsou známy.

O domnělých Vaňhalových vystoupeních jako flétnisty (v roce 1775 ve Varšavě, v roce 1778 a 1779 v Petrohradě a Prešpurku) nemáme v současné době spolehlivé zdroje. Není však vyloučené, že se mohlo jednat o zcela cizí osobu vystupující pouze pod jeho jménem, jak líčí ve svých vzpomínkách K. Dittersdorf.¹⁴

Roku 1784 se Vaňhal vydal do Čech, patrně na pozvání některého z českých šlechticů. Po návratu zpět do Vídně se věnoval především skladatelské a koncertní činnosti. V této době udržoval ve Vídni mimo jiné kontakty i W. A. Mozartem, o čemž svědčí řádky irského

¹¹ Klíma, s. 332.

¹² Klíma, s. 333.

¹³ Klíma, s. 333 (pozn. tento údaj Klíma cituje z Dlabáčova slovníku: Johann Baptist Wanhal, Johann Gottfried Dlabacz (Hrsg.), *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 3, Prag 1815, s. 325.)

¹⁴ Klíma, s. 335 (pozn. tento údaj Klíma cituje z Dittersových vzpomínek: *Lebensbeschreibung. Seinem Sohn in die Feder diktiert*. Leipzig 1908; *Vzpomínky hudebníka XVIII. století. Svému synu diktoval Karel Ditters z Dittersdorfu*. Přeložil a upravil Václav Bělohlový, Praha 1959, s. 154-155.)

tenoristy Michaela Kellyho, který zde působil v letech 1784-1787.¹⁵ Ve svých vzpomínkách zmiňuje i jejich návštěvy u Leopolda Koželuha a Stephana Storaceho.

V té době se pravděpodobně s Vaňhalovou tvorbou seznámil Christian Daniel Schubart, německý varhaník, skladatel a spisovatel, který se ve své knize *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* pochvalně zmínil o jeho díle. Roku 1795 vyhledal Vaňhala ve Vídni hudební historik Jan Bohumír Dlabacž, aby od něj získal cenné životopisné údaje pro svůj známý slovník.¹⁶

Následující léta strávená ve Vídni se Vaňhal setkával s řadou významných osobností (Václav a Carl Czerny, abbé Josef Jelínek, Václav Krumpholz, Ludwig van Beethoven aj.), čímž nepřestával být v centru hudebního a společenského dění. Nadále zůstával oblíbeným a uznávaným komponistou, o čemž podávají jasná svědectví mnohá dobová periodika.¹⁷

Z období přelomu 18. a 19. století již už nemáme o Vaňhalovi mnoho zpráv. Někteří jeho vídeňští přátelé a známí zemřeli, jiní z Vídně odcestovali, se zbývajícimi se už příliš nestýkal, pravděpodobně pro svá častá onemocnění a menší pohyblivost. Dne 20. srpna 1813 zemřel na záškrt.

V dostupné literatuře je z Vaňhalovy tvorby nejvíce ceněna světská instrumentální hudba. Konkrétně to jsou symfonie,¹⁸ sólové koncerty pro nejrůznější obsazení,¹⁹ komorní hudba²⁰ a klavírní dílo.²¹ Ač je v tomto ohledu považován za jednoho z nejlepších skladatelů své doby, který se zcela jistě přispěl k vývoji vídeňského hudebního klasicismu druhé poloviny 18. století, jeho konkrétní přínos je velmi obtížné stanovit.²² Svými smyčcovými kvartety a skladbami pro klavír je považován za jednu z klíčových osobností vývoje těchto žánrů, které anticipují některé stylové prvky hudby 19. století.²³

¹⁵ Klíma, s. 338 (pozn. tento údaj Klíma cituje z: *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a Period of nearly Half a Century*, 2 sv., Londýn 1826.)

¹⁶ Johann Baptist Wanhal, Johann Gottfried Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler – Lexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien*, Bd. 3, Prag 1815 s. 324-333.

¹⁷ Klíma, s. 341 (pozn. tento údaj Klíma cituje z hudebních novin: *Allgemeine musikalische Zeitung, Ueber den Zustand der Musik in Böhmen*, roč. 2, č. 30, sl. 516, Lipsko 23.4.1800; Tamtéž, roč. 12, č. 54, sl. 872, Lipsko 10.10.1810.)

¹⁸ Johann Baptist Vanhal, Markus Grassl, Ludwig Finscher (Hrsg.), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.16 Personenteil, Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 2006, sl. 1315 (dále jen MGG); Johann Baptist Vannhal, Paul R. Bryan, John Tyrrell (ed.), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Oxford 2001, s. 255-256 (dále jen Grove); (76 symfonií).

¹⁹ MGG, sl. 1315; Grove, s. 256 (19 koncertů pro klavír, 15 pro housle, 2 či 3 pro violu, 4 pro violoncello, 11 pro flétnu, 1 pro hoboj, 1 pro klarinet, 1 pro kontrabas, 3 pro fagot, 1 pro trubku a 9 pro varhany).

²⁰ MGG, sl. 1315; Grove, s. 256 (53 smyčcových kvartetů, 2 duo, 3 tria, kvartety, kvintety, sextety, septety a oktety s nejrůznějším obsazením smyčcových a dechových nástrojů).

²¹ MGG, sl. 1315; Grove, s. 257 (27 sonát a sonatin pro čtyři ruce, 9 sbírek krátkých skladeb pro čtyři ruce, 196 sonát-částecně pod označením Caprice-a sonatin, 68 variací, 30 fantazií, 11 programních sonát).

²² Grove, s. 255.

²³ Grove, s. 255.

V hodnocení vývoje jeho symfonického kompozičního stylu poukazuje literatura na značný posun mezi léty 1760-1780. V raných dílech využívá pozdněbarokních principů (fugové pasáže, model francouzské přede hry v první větě, zvukové kontrasty na způsob *concerta-grossa* aj.), zatímco v pozdější době se jeho hudební řeč vyznačuje tíhnutím ke kantabilním tématům, užívání sonátové formy v prvních větách atd.²⁴

Duchovní tvorba zahrnuje dle Paula R. Bryana²⁵ 48 mší, dle Marka Grassla²⁶ 51 mší. Dvě byly uveřejněny tiskem ve Vídni v r. 1818. Dále je známo dvojí zhudebnění requiem. Podle nejaktuálnějších závěrů výzkumu Bruce C. Mac Intyra je celkový počet mší odhadován kolem 50. To představuje poměrně velké množství zejména ve srovnání s jeho současníky (J. a M. Haydnem, W. A. Mozartem aj.).²⁷

Díky Mac Intyrově disponujeme i základní charakteristikou Vaňhalova chrámového kompozičního stylu, i když pouze v kontextu jedné jeho pastorální mše. Nakolik se jím stanovené znaky shodují s ostatními žánry v rámci duchovní tvorby, není prozatím vysvětleno. Částečně k tomu může přispět i tato bakalářská práce (viz níže přiložené analýzy).

Z předmluvy ke dvěma tiskům Vaňhalových mší (vydali A. Badley a P. R. Bryan) se o jeho (Vanhalově) motivaci pro kompozici duchovních skladeb dozvídáme, že jejich velký počet (zejména mší) vznikl buď na základě autorových četných kontaktů s různými fundacemi, nebo z jeho samotné vnitřní potřeby,²⁸ snad jako možný výraz díků po překonání duševní choroby. Jisté však je, že skládáním chrámové hudby si Vaňhal nemohl obstarat větší množství peněz, tudíž i jejich komponování pro něj nepředstavovalo účelový zdroj příjmů.²⁹

²⁴ MGG, sl. 1316.

²⁵ Grove, s. 257.

²⁶ MGG, sl. 1315.

²⁷ Bruce C. Mac Intyre, David Wyn Jones (ed.), *Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*, in: *Musik in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge 1996, s. 114.

²⁸ Allan Badley, Paul Bryan, *Missa Pastoralis* (XIX: G4); *Missa in C* (XIX: C7), *Foreword*, nakl. Artaria, Wellington 2000, s. IV.

²⁹ Tamtéž.

1.2 Drobné duchovní skladby – stav bádání

Základní přehled o uložení pramenů Vaňhalovy tvorby nalezneme v odborné literatuře zejména v rámci hesel v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (dále jen Grove) a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (dále jen MGG).³⁰ Na základě zde uvedených informací lze konstatovat, že rukopisy a tisky Vaňhalových skladeb jsou uloženy v knihovnách a archivech po celé Evropě, což zcela jistě poukazuje na velký dobový zájem o jeho tvorbu. Z evropských zemí jmenujme Rakousko, Německo, Francii, Českou republiku, Velkou Británii aj. Z mimoevropských to je USA.

Hlavní pomůckou pro orientaci ve Vaňhalově tvorbě je dvousvazkový *Themen - Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptist Wanhal* Alexandra Weinmanna, který zahrnuje celé Vaňhalovo dílo s výjimkou symfonií. Těm se zvlášť věnuje Paul R. Bryan ve své práci *Johann Wanhal, Viennese Symphonist. His Life and His Musical Environment*.³¹

Údaje o celkovém počtu Vaňhalových drobných duchovních skladeb se dle MGG, The New Grove a Weinmannova tématického katalogu shodují pouze u některých žánrů. Konkrétně se jedná o graduale (10), litanie (10), Salve Regina (32), Tantum ergo (15), antifony, hymny, žalmy a responsoria (15), nešpory (3), Regina coeli (1) a Te Deum (1). V případě offertorií (46) se údaje v Grove liší od ostatních dvou publikací o 21 skladeb z Vaňhalovy pozůstalosti. V případě motet a árií se liší počty uvedené v MGG (69) od ostatních dvou publikací (66).³²

Z pramenů k Vaňhalově drobné duchovní tvorbě se v rámci Evropy zachovalo jen minimum autografů. Navíc u některých exemplářů je sporné, zda se skutečně jedná o Vaňhalův rukopis, tedy o autograf, či nikoliv. V tomto ohledu nebyl do současné doby proveden žádný výzkum, který by umožnil blíže identifikovat jednotlivé rukopisy, proto ani v současné době nelze získat definitivní přehled o celkovém množství těchto skladeb a zejména o jejich autenticitě.³³ To se projevilo i u Weinmannova katalogu, který se otázkou sporného autorství nezabýval. Jak ukazuje můj vlastní výzkum, s pomocí údajů v databázi RISM a SHK je možné alespoň částečně celkové počty Vaňhalových chrámových skladeb doplnit a zpřesnit.

³⁰ MGG, sl. 1315; Grove, s. 256. (pozn. v *Československém slovníku osob a institucí* se u hesla *Vaňhal* nenalézají žádné údaje o uložení pramenů).

³¹ Paul R. Bryan, *Johann Wanhal, Viennese Symphonist. His Life and His Musical Environment*, Stuyvesant/New York, 1997.

³² Alexander Weinmann, *Themen - Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptist Wanhal*, Bd. 2, Wien 1988, s. 221-229, 243-252 (dále jen Weinmann); Grove, s. 257; MGG, sl. 1315.

³³ MGG, sl. 1315-1316.

Osud Vaňhalových autografů zůstává dodnes otevřenou otázkou. Weinmann dělí autografy na dvě skupiny, v rámci kterých lze hypoteticky předpokládat různý výskyt. První skupinu tvoří díla, která se šířila pouze opisy. To by, jak alespoň vyplývá z Weinmannova líčení, znamenalo, že původní autografy zůstaly ve Vaňhalově pozůstalosti, o jejímž osudu po jeho smrti panují pouze dohady a jež se podle všech dnes dostupných zpráv nedochovala.

Druhou skupinu tvoří díla, která vyšla tiskem ve Vídni. Weinmann předpokládá, že vídeňské tisky jsou „přesnou“ kopií autografů, které obdržel, možná i vlastnil, vydavatel. Vzhledem k Weinmannově badatelské činnosti v problematice vídeňských tiskařů se lze domnívat, že se žádný takovýto vydavatelský archiv s Vaňhalovými autografy nezachoval. Proto ani nevylučuje, že Vaňhal mohl po vytištění svých skladeb obdržet autografy zpět.³⁴

Weinmann vycházel i z poznatků RISMu a dále z dobových novin a časopisů. Zvláště v případě tisků se opírá o své předchozí výzkumy a v tématickém katalogu již k tištěným pramenům neuvádí detailní informace, což spolu s nepřesnou evidencí v slovníkové literatuře

představuje specifický problém. V současné době literatura celkově uvádí devět tisků Vaňhalových drobných chrámových skladeb. Konkrétně se jedná o *Tantum ergo* a *IV Breves et faciles Hymni* (vyšly ve Vídni u Ignáce Sauera v r. 1808),³⁵ dvě *Offertoria in C* (XXe: C13 a C14) vydaná ve Vídni u Sigmunda Antona Steinera v r. 1818,³⁶ *Offertorium in G* (vyšlo ve Vídni u S. A. Steinera)³⁷ a *Litanie* (vyšly roku 1818 ve Vídni).³⁸

I když dvě poslední výše uvedené skladby Weinmann ve svém katalogu neuvádí, reflektuje těchto sedm tisků: *Tantum ergo*, *IV breves et faciles hymni* a dvě *Offertoria in C*. Ovšem ani v jednom případě neodkazuje na konkrétní prameny. Pouze v případě *Tantum ergo* zmiňuje dataci vydání tohoto díla z inzerce novin.³⁹

Co se týče autentičnosti těchto skladeb, nezbyvá v této fázi výzkumu než pracovat s Weinmannovými závěry. Vzhledem k našim nedostatečným znalostem o osudech Vaňhalovy vlastní pozůstalosti jsme odkázáni pouze na omezený typ a rozsah pramenů. V současné době navíc není důvod se domnívat, proč by skladba cizího autora byla vydána tiskem ve Vídni pod Vaňhalovým jménem, ačkoliv ani tuto alternativu nelze zatím vyloučit.

³⁴ Weinmann, sv. 1, s. XV.

³⁵ Alexander Weinmann, Karl Heinz Füssl, H. C. Robbins Landon (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Reihe 2, Fol. 15, Wien 1972, s. 35. - ohlasy ve Wiener Zeitung, Nr. 43 z 28.5. 1808.

³⁶ Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder-Steiner-Haslinger* (Wien 1803-1826), Reihe 2, Folge 19, Bd. 1, München-Salzburg 1979, s. 156. - ohlasy ve Wiener Zeitung, Nr. 197 z 29.8.1818.

³⁷ Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder-Steiner-Haslinger* (Wien 1803-1826), Reihe 2, Folge 19, Bd. 1, München-Salzburg 1979, s. 156.

³⁸ MGG, sl. 1315; Grove, s. 257.

³⁹ Grove, s. 264.

Hlavním centrem zájmu této práce jsou drobné duchovní skladby, a to zejména offertoria Jana Křtitele Vaňhala dochované v pražských sbírkách. Ke správnému posouzení jejich významu v rámci evropského kontextu však bylo nejprve nutné získat co nejvíce informací o domácích i zahraničních pramenech. Pomocí SHK a databáze RISM pak bylo možné sestavit tabulku institucí v rámci České republiky, kde všude lze nalézt tyto skladby. Moravské a slezské sbírky však nebyly do závěrečného přehledu záměrně zahrnuty, a to z důvodu jejich méně systematického zpracování v SHK (viz níže).

Město	Instituce
Beroun	Okresní archiv
Broumov	Chrám sv. Petra a Pavla
Březnice	Kostel sv. Ignáce
Český Krumlov	Státní oblastní archiv (schwarzenberská sbírka, svozy)
Česká Třebová	Městské muzeum
Choceň	Děkanský úřad
Kutná Hora	Muzeum
Litoměřice	Státní oblastní archiv
Loukov u Mnichova Hradiště	Farní kostel
Mladá Boleslav	Okresní archiv, pob. Bakov nad Jizerou
Nymburk	Státní okresní archiv
Paseky nad Jizerou	Krkonošské muzeum
Poděbrady	Okresní archiv (pob.)
Praha	NM-ČMH
	NK
	Archiv pražské konzervatoře
	Chrám sv. Jakuba
Sokolov	Okresní archiv
Tasovice	Farní knihovna
Teplice nad Metují	Chrám sv. Vavřince
Turnov	Muzeum
Vysoké Mýto	Muzeum A. V. Šembery
Žamberk	Městské muzeum

Uvedená tabulka zahrnuje aktuální přehled institucionálního rozložení pramenů Vaňhalovy drobné duchovní tvorby v Čechách. Při porovnání s údaji ve Weinmannově katalogu jasně vyplývá, že se jeho autor v rámci svého výzkumu zaměřil pouze na prameny

v hlavních střediscích na našem území (Praha, Brno, Litoměřice). Tento krok zdůvodňuje stavem pramenné základny pro bádání v problematice duchovní hudby. Weinmann si byl vědom (nebo byl informován) o zabavování a soustředění církevního majetku v rámci státních institucí. To mu paradoxně poskytlo, jak sám píše, zvláštní „výhodu“ při pořizování bibliografického soupisu pramenů, které by jinak byly roztroušeny na mnoha místech. Do jaké míry se však dále zajímal o rozsah a katalogizační zpracování konfiskátů, není jasné. Vše nasvědčuje tomu, že se spolehl pouze na zpřístupněné fondy a tištěné katalogy několika sbírek.⁴⁰

U pramenů české provenience vycházel Weinmann z mnohačetných návštěv archivů, knihoven a muzeí v tehdejší Československu, dále z katalogu *Průvodce po pramenech k dějinám hudby* a katalogu pražské Lorety *Catalogus collectionis operum artis musicae initia transcripta et indices* Oldřicha Pulkerta. Ačkoliv není hlavním úkolem této práce revidovat Weinmannovy závěry, je nutné poukázat, a to přinejmenším z důvodu dalšího vývoje bádání, i na některé nedostatky, které jeho katalog obsahuje.

První z nich spatřuji v tom, že je zde jedna a táž skladba evidována vícekrát pod stejným názvem, ale s jiným hudebním incipitem. Příčinou je pravděpodobně Weinmannovo neúplné a nedůsledné zapisování incipitů. Autor uvádí u každé skladby ve valné míře pouze jeden hudební incipit, ale ne vždy od stejného hlasu. Pokud by tak učinil, nemohl by zpravidla dojít k označení stejné skladby za jinou, zcela novou. Příčiny těchto omylů lze spatřovat ve skutečnosti, že Weinmann neměl k dispozici skutečné prameny, ale musel se spoléhat i na zprostředkované údaje z katalogizačních lístků či literatury. Teprve až při vlastním pramenném průzkumu a vzájemném srovnání jednotlivých hudebnin je možné tento nedostatek odhalit.

Mezi Weinmannovy chybné duplicity či triplicity, které se mi podařilo identifikovat, patří *Offertorium in C* (XXe: C6; ale také XXe: C9)⁴¹, *Arie in C* (XXf: C2; ale rovněž jako XXf: C6 a XXf: C12)⁴², *Arie in Es* (XXf: Es1 a též XXf: Es5),⁴³ *Litanie in C* (XXa: C1; znovu jako XXa: C4)⁴⁴.

Dalším nedostatkem Weinmannova katalogu jsou chybné odkazy na konkrétní signatury. Konkrétně se jedná o *Moteto in C* (XXc: C10),⁴⁵ *Moteto in C* (XXc: C5)⁴⁶, *Moteto*

⁴⁰ Weinmann, s. 194.

⁴¹ Weinmann, s. 233.

⁴² Weinmann, s. 243, 245.

⁴³ Weinmann, s. 247, 248.

⁴⁴ Weinmann, s. 216, 217.

⁴⁵ Weinmann, s. 223, místo XXVIII C 181 má být XXVIII E 181. - chybný odkaz na příslušnou signaturu.

⁴⁶ Weinmann, s. 222, sign. XXXVII F 513. - uvedena signatura, pod níž jsou uloženy dvě sonatiny Ant. F. Bečvářovského (1754-1823), vydané tiskem u Fr. A. Urbánka na počátku 20. století.

in C (XXc: C12)⁴⁷ a *Salve Regina* (XXg: F1)⁴⁸. Ne u všech pramenů se zatím podařilo najít zdroj chyby a správné uložení. Podobný nedostatek představuje absence přesných odkazů – u konkordančních pramenů je sice uvedeno místo uložení, popř. fond, nikoli však už konkrétní signatura. Jde o skladby *Aria in C* (XXf: C2), *Moteto in D* (XXc: D3), *Salve Regina in Es* (XXg: Es5), *Salve Regina in A* (XXg: A1), *Salve Regina in A* (XXg: A2) a *Tantum ergo in C* (XXi: C7).⁴⁹ Specifický případ představují *Litanie in D* (XXa: D1), jež jsou v katalogu označeny ještě starými signaturami původních proveniencí. Tento zápis možná naznačuje, že Weinmann přišel při návštěvě ČMH do kontaktu s ještě nezkatalogizovaným materiálem, anebo si omylem poznamenal starší signaturu.⁵⁰

Při dlouhodobějším využití katalogu vyplynul ještě jeden nedostatek. V 18. století bylo poměrně běžné měnit názvy chrámových skladeb s ohledem na lokální tradice a liturgické účely, a tak skladba označená např. jako moteto je dochována také jako offertorium apod. Jindy docházelo i k úpravám skladeb pro nový účel (př. litanie → offertorium). Tuto „terminologickou volnost“ a úpravy skladeb však Weinmann ve svém katalogu téměř nereflektuje, a tak jsou jednotlivé skladby v drtivé většině případů uváděny jako nové, odlišné kompozice bez potřebných vzájemných odkazů.

Na základě SHK, katalogu ČMH a údajů z databáze RISM (verze z roku 2007) jsem dospěla k tomuto celkovému přehledu českých pramenů: 103 offertorií (viz příloha č. 1), 71 arií, 60 motet, 1 graduale, 36 litaní, 28 *Salve Regina*, 4 hymny, 3 antifony, 3 *Tantum ergo*.

Prameny, které jsou sice přiřčeny J. K. Vaňhalovi, ale nebyly dle incipitu nalezeny v tématickém katalogu, jsou zahrnuty do soupisu skladeb jako tzv. sporná autorství (viz příloha č. 2). S pomocí databáze RISM byla zkoumána další možná autorství, přičemž vyšlo najevo, že většina sporných pramenů je přisouzena Vaňhalovým současníkům případně skladatelům o jednu generaci mladším. Výsledky hledání jsou však mnohoznačné a samy o sobě nemohou otázku autorství spolehlivě vysvětlit, neboť jedna skladba je někdy připisována i čtyřem různým autorům. U většiny skladeb je proto nutné další studium pramenů.

Do skupiny děl sporného autorství je vyčleněno 25 offertorií (viz příloha č. 2), 5 arií, 3 litanie, 2 *Salve Regina*, 3 *Tantum ergo* a 1 *Te Deum*.

⁴⁷ Weinmann, s. 224, sign. XXXVII E 440. - místo moteta Jana Křtitele Vaňhala jsou pod uvedenou signaturou uloženy tři roráty V. Jánského (18./19. st.)

⁴⁸ Weinmann, s. 257, místo XVIII B 1119 má být XVIII B 119. – pravděpodobně tisková chyba u signatury.

⁴⁹ Weinmann, s. 243, 225, 255, 259, 264.

⁵⁰ Weinmann, s. 218, jde o signatury Osek 936 A → XXXII C 136 a Kuks 175 A → XLIX E 42.

Skladby, ke kterým nebyly v RISMu nalezeny žádné další konkordance, jsou zahrnuty do výčtu tzv. nevyjasněných autorství. Jde o 15 offertorií (viz příloha č. 3), 11 arií, 3 moteta, 3 litanie, 1 *Salve Regina*, 2 hymny, 2 antifony, 4 *Tantum ergo*, 1 graduale, 1 *Alleluja*, 1 nešpory a 1 roráty.

2. Analytická část

2.1 Offertorium – obecný úvod

Offertorium znamená obětování a již od středověku je součástí proměnné (propriální) části mešního cyklu.⁵¹ V 17. a 18. století bylo offertorium velmi hojně zhudebňováno jako samostatná skladba, což poukazuje na jeho oblibu a důležitost pro hudební slavení liturgie. Také z hlediska hudebních forem se lze v této době u offertorií setkat s celou škálou řešení závisejících namnoze s délkou a charakterem textu (viz níže).⁵²

Jelikož ve Vaňhalově tvorbě představují offertoria nejpočetnější položku v rámci drobnějších chrámových skladeb, soustředila jsem se v další práci právě na tento typ kompozice. Zkoumána byla offertoria sólová i sborová dochovaná ve sbírkách ČMH a NK. U vybraných kompozic bylo sledováno několik parametrů, které se týkají především charakteru melodiky, motivicko-tématické práce, harmonického vyjadřování a vztahu textu a hudby. Dvě offertoria jsou představena v následujících podkapitolách formou podrobnějších analýz. Poznatky získané těmito analýzami a studiem dalších skladeb, které zde z důvodu místa nebylo možné reprodukovat detailně, jsou souhrnně pojednány v další kapitole, nazvané Offertoria – shrnutí.

2.2 Analýza offertorií „Eja chori jubilemus“ a „Laudes Deo corde puro“

K podrobnějšímu rozboru byla vybrána dvě offertoria v tónině C dur na texty „Eja chori jubilemus“ (WeiV.-XXe: C1) a „Laudes Deo corde puro“ (WeiV.-XXe: C18). Důvodem je výrazné množství dochovaných konkordancí, které obě skladby řadí mezi Vaňhalova nejrozšířenější offertoria. Co mohlo přispět k této dobové oblibě, se pokusí naznačit i následující analýzy.

2.2.1 Analýza *Offertoria in C* „Eja chori jubilemus“ (WeiV.-XXe: C1)

2.2.1.1 Pramenná základna

Mezi nejrozšířenější Vaňhalova offertoria patří *Offertorium in C* (WeiV.-XXe: C1) pro sbor a orchestr, jež se dochovalo ponejvíce s neliturgickým latinským textem „Eja chori jubilemus“.⁵³ Toto *Offertorium in C* (XXe: C1) je dochováno v českých hudebních sbírkách

⁵¹ J. Kouba, *ABC hudebních slohů*. Offertorium, Praha 1988, s. 15.

⁵² Zdeňka Pilková a kol. (ed.), *Hudba v českých dějinách*. Doba osvícenského absolutismu (1740-1810), Praha 1989, s. 263 (dále jen Zdeňka Pilková).

⁵³ Weinmann, s. 232.

nejméně v 9 exemplářích (viz příloha č. 4) s 6 různými textovými verzemi: „Maria gustum sentio, Eja chori jubilemus, Omni die dic Mariae, Deus parenti debitum, Regem apostolorum a Ad hoc festum properate“.

Vzhledem k tomu, že nemáme k dispozici autograf této skladby, nelze s určitostí stanovit její původní text. Tuto otázku nám však může alespoň částečně zodpovědět počet jednotlivých textových verzí v rámci pramenné základny a stanovení filiací. Pokud je text u nejstaršího pramene zároveň i nejrozšířenějším, lze s poměrně velkou pravděpodobností konstatovat, že se jedná o autentickou verzi. V konkrétním případě *Offertoria in C* na text „Eja chori jubilemus“ však tomu takto není.

Text nejstaršího pramene z roku 1770 je „Maria gustum sentio“. Ten je však dochován pouze v jediném exempláři. Další prameny s textem „Eja chori jubilemus summo Deo laudes demus“, případně „Eja chori jubilemus summo Matri laudes demus“ jsou dochovány v pěti dalších opisech. Všechny tyto opisy jsou však již pozdějšího data.

Databáze RISM uvádí ještě dalších 6 zahraničních pramenů (viz příloha č. 4), kde je textová verze „Eia chori jubilemus“ zasazena do období konce 18. a první poloviny 19. století. S ohledem na stáří pramene bychom mohli soudit, že nejvíce pravděpodobnou původní verzí je „Maria gustum sentio“, přičemž pozdější opisy jsou úpravami, které reflektovaly konkrétní liturgické potřeby či jiné esteticko-praktické preference. Na druhou stranu text „Eja chori jubilemus“ je jednoznačně nejrozšířenější a stáří některých pramenů odhadováno katalogizátory velmi přibližně. Otázku původní verze proto nelze v tomto okamžiku rozhodnout – podrobné zkoumání vlastních pramenů je zde nutnou podmínkou.

Ze studia českých pramenů i Weinmannova katalogu dále vyplývá rozšíření skladby pod názvem moteto (WeiV.-XXc: C8)⁵⁴ či graduale (XXd: C4)⁵⁵, což lze vnímat jako další svědectví o oblibě této skladby, adaptované pro jiné liturgické funkce.

Pro hudební analýzu *Offertoria in C* (WeiV.-XXe: C1) byl použit pramen uložený v Národní knihovně ČR v Praze pod signaturou NK 59 R 1257. Důvody pro tento výběr byly dva. Za prvé tento pramen obsahuje v Čechách nejrozšířenější textovou verzi a za druhé jeho hudební tvar se nijak neliší od tvaru pramene břevnovského, který je patrně nejstarší.

⁵⁴ Weinmann, s. 223. V českých hudebních sbírkách je dochováno 14 skladeb s tímto označením.

⁵⁵ Weinmann, s. 230.

2.2.1.2 Vlastní hudební analýza

Z formálního hlediska se jedná skladbu ve velké třídílné (resp. pětídílné) formě AA'B a opakování dílů AA' na principu „dal segno“ (tj. v tomto případě od nástupu hlasů – bez introdukce). Jednotlivé oddíly jsou ještě vnitřně členěny na menší hudební celky a využívají ritornelového principu (viz tabulka).

A		A'		B	Dal Segno al Fine
Ritornel I	Pododdíl I	Pododdíl II	Ritornel II		od pododdílu I do konce
Instr.	Vok.-inst.	Vok.-instr.	Instrument.	Vok.-instrument.	
a-b-b'-coda	a'-spojka-rit.(b-b'-coda)	c-[:b''::] b''' zkr.	a-b-b'-coda	myšlenka d- d'	
C dur	C dur → G dur	G moll → d moll → G dur → C dur	C dur	F dur → C dur → g moll → F dur	
1-32	33-79	80-121	122-153	154-178	33-153

Skladba je vnitřně členěna v závislosti na textu, kdy každá fráze (polověta) odpovídá jednotlivému verši s použitím povětšinou sylabického přednesu. Text velkých dílů A, A' a Dal Segno je tvořen čtyřmi verši textu:

<i>„Eja chori jubilemus,</i>	Eja, sbory oslavujme,
<i>summo Deo laudes demus.</i>	nejvyššího Boha chvalme
<i>Et in tanta Solemnitate,</i>	A v tak veliké slavnosti,
<i>opem opem imploremus.“</i>	o jeho pomoc prosme.

Velký B díl je pracuje s třemi verši:

<i>„Dabit numen desiderata,</i>	Bůh dá vytoužené,
<i>dabit petentibus postulata,</i>	dá prosebníkům žádané,
<i>dabit numen petentibus.“</i>	Bůh dá prosebníkům.

Ve vztahu hudby a slova v rámci dílu A (A') je zcela evidentní oslavný obsah textu. Ten je sylabicky podložen za doprovodu bohatých figurací a technických pasáží v partech smyčců. Díky dechovým nástrojům získává skladba na jásavém výrazu. Zvláštní důraz je kladen přitom na několikeré uvedení „Et in tanta Solemnitate, opem opem imploremus“, zvláště pak na poslední verš, který je prosebného významu. Snaha o zesílení tohoto významu je hudebně vyjádřena opakováním téže hudební myšlenky (zvl. jejího závětí), pokaždé však s různými zvukovými modifikacemi. Rychlými bravurními pasážemi ve smyčcích skladba získává na lesku a brilanci, a dechová sekce umocňuje celkový slavnostní dojem.

Charakter dílu B je dán jiným obsahem textu, který je zde prosebný. Pro dosažení odlišného výrazu, který by lépe vystihoval smysl slov, používá Vaňhal v této části odlišných výrazových prostředků. Jedná se zejména o pojetí funkce dvojice houslí, které jsou zde více doprovodného charakteru, čímž vyniká sbor a celkový dojem je tak lyričtější.

Předvěti myšlenky *d* je otextováno prvním veršem („Dabit numen desiderata“) a závětí druhým („dabit petentibus postulata“). Po odeznění *d* navazuje její hudební varianta *d'*, která opakuje týž text a zachovává i stejné periodické členění melodie. Na rozdíl od *d* je však *d'* rozšířeno o druhé závětí s novým textem, který je kombinací první dvou předešlých veršů a navíc definitivně uzavírá vokální part v rámci dílu B („dabit numen petentibus“). Tato skutečnost poukazuje na určitou zvláštnost, která se navíc u ostatních analyzovaných offertorií nevyskytuje. Ve většině případů je běžné, že se v prostředních dílech vyskytují tři zcela odlišné verše. U této konkrétní skladby se však ukázalo, že třetí verš byl uměle vytvořen ze dvou předchozích (nelze však tvrdit, že samotným Vaňhalem). Tím by mohla být splněna hudební „manýra“ založená na rozšířeném závětí. Původní text byl však s největší pravděpodobností jiný (viz výše), proto lze spíše mluvit o neobratném řešení při přetextování, než o splnění „manýry“.

Skutečnost, že se jednotlivé části textu pravidelně střídají (v rámci A, A' a Dal Segno) a že forma skladby jako taková počítá s opakováním hlavní části skladby (A), mají za následek zachování jednoho konstantního afektu.

Hlavním nositelem estetických kvalit skladby a zároveň hlavním zdrojem motivicko-tématické práce jsou smyčce (zejména housle I). Housle I a II hrají zpravidla hlavní melodie unisono, případně v terciích, sextách či oktávách a většinou s ní mají i stejný rytmický průběh. Zpěvné periodické pasáže se střídají se stupnicovými běhy a bravurními figuracemi. Sbor zpravidla vyjadřuje pouze základní harmonické obměny skladby a tvoří kostru

instrumentální linky. Místy se oba doplňují, místy se zas oddělují, ale většinou je sbor zcela podřízený dění ve smyčcích. Jistou výjimku tvoří díl B, jak bude ještě ukázáno.

Myšlenka *a* je ve smyčcové sekci utvářena vnitřně kontrastním materiálem. Ten je založen na pestrém rytmickém pohybu v rámci střídání úseků s krátkými (šestnáctinovými) a delšími (půlovými, čtvrtovými) rytmickými hodnotami. Bravurními pasážemi a figuracemi skladba získává na výraznosti, brilanci a tím i upoutá i posluchačův zájem. Krátké hodnoty jsou de facto zdobnými figurativními prvky obalující základní tóny jednoduché melodie sboru. Z hlediska charakteru je instrumentální vedení hlasů ve smyčcích vysoce virtuózního, brilantního rázu s využitím zvukově výrazných melodických kroků a skoků. Tím je i docíleno většího rozsahu a rytmické pestrosti (synkopy v taktech 3, 6 ad.), která dodává kompozici na energičnosti, ráznosti a zajímavosti. Všechny tyto aspekty jsou vzhledem ke sborovému partu výrazově pestřejší, zajímavější, zvukově výraznější a přispívají k atraktivitě skladby.

Předvěti myšlenky *b* je ve smyčcích oproti *a* výrazně zpěvnější, lyričtější, ve zvuku měkčí, zakulacenější a bez kontrastního rytmického pohybu (střídání půlových a osminových hodnot). Svojí povahou odpovídá vokálním partům. Využití těchto jednodušších prostředků stojí ve výrazném kontrastu k předchozímu *a* a jakožto výrazný lyrický prvek je dále několikrát v průběhu skladby použito. Závětí *b* má naopak opět odlišný charakter – jedná se o návrat spíše rytmického prvku – synkop – do tříčárkované polohy, což opět vede k růstu napětí a zmohutnění zvuku, což spolu s kadenčními harmonickými obraty plně odpovídá funkci efektního závěru, který je v případě introdukce ještě utvrzen krátkou kodou.

V průběhu skladby jsou pak myšlenky *b''*, *b'''* (zvl. v závětí) oproti svému původnímu znění (synkopy) často virtuózně exponovány, variačně obměňovány a velmi bohatě dozdobovány, čímž se mění charakter hudby a dochází k většímu kontrastu uvnitř fráze. Těmito prostředky a zvláště několikerým exponováním myšlenky bezprostředně za sebou dochází ke zdůraznění této hudební myšlenky, neustálé opakování dodává skladbě větší naléhavosti, dynamického napětí a ještě větší podtržení důležitosti zpívaných slov („Et in tanta Solemnitate, opem opem imploremus“).

Další změnu způsobu práce se smyčci přináší díl B, kde je dvojice houslí oproštěna od předcházejícího bohatého hudebního dění. Materiál je zde exponován čistě v podobě doprovodu vokálních hlasů, jako harmonická a zvuková výplň. Smyčce se zde nijak nepodílí na vedení melodie, ani motivicko-tématickém utváření hudebních celků. Svým partem založeným na rozkladech tonálních akordů de facto zvukově a barevně vyplňují dlouhé

rytmické hodnoty sborových hlasů. Těmito aspekty je vytvořen prudký zvukový kontrast ke všem předcházejícím hudebním plochám.

Melodika vokálních hlasů probíhá v delších rytmických hodnotách (střídání půlových a čtvrtěových hodnot), čímž vytváří pouze základní melodické obrysy myšlenek budící navíc dojem stereotypu. Vokální hlasy postupují většinou homorytmicky za sylabického skandování textu, což dává celé skladbě výrazně slavnostní charakter. Přílišné zvukové statičnosti vokálních hlasů je však zabráněno ozvlášťňováním některého hlasu pomocí průchodných melodických tónů (takty 33-36 bas), nebo jejich spojováním do dvojic (takty 41-44 soprán+alt).

S jednoduchostí rytmického plánu koresponduje také průběh melodické linky sboru, který je – oproti melodice instrumentálních nástrojů – velmi prostý. Myšlenka *a'* využívá v rámci symetrické osmitaktové plynule členěné periody zpěvné, velmi jednoduché melodiky ryze akordického, deklamativního rázu. Dynamickými vrcholy směřuje melodika k nejvyšším tónům (f^2), čímž dává vyniknout slovům „chori“ (sbory) a „laudes“ (chval). Tuto myšlenku Vaňhal dále volně rozvíjí. Tento další průběh vyniká zpěvným, lyrickým duetovým vedením hlasů, které postupují v konsonantních intervalech. Soprán a alt se rytmicky vydělují z akordiky za doprovodu mužských hlasů. V mikrostruktuře uspořádání této melodické myšlenky lze spatřovat prvky vnitřní antitetičnosti. První se týká členění period, kdy předvětí (takty 41-44) je rytmicky oživeno dvěma dvoutaktovými krátkodechými frázemi lemovanými čtvrtěovými pauzami. Rytmický průběh je zpestřen a oživen i po metrrytmické stránce osminovými notami. Pauzy mezi dvoutaktovými polovětami předvětí nabízejí interpretům možnost nádechu a mají zajisté i praktický účel v akustice chrámového prostoru. Závětí myšlenky (takty 45-48) oproti tomu exponuje kontrastně širokodechou, legatovou, zpěvně a stupňovitě klenutou, melodickou linii. Tato charakteristika (afekt) zaplňuje v této kompozici dlouhou plochu, což je dáno neustálým opakováním, rozšiřováním a obměňováním závětí hudební myšlenky (takty 49-52, 53-54).

Co do motivicko-tématické práce využívá Vaňhal zejména myšlenku *b*, zvláště její závětí. To je nejpestřeji obohacováno o nové melodické prostředky, rozšiřováno, obměňováno a opakováno. Celá myšlenka *b* je navíc nejčastěji exponovaným hudebním motivem v rámci celého offertoria, neboť jak dokazuje analýza, v rámci *A* (*A'*) je *b* exponováno i několikrát po sobě a plní funkci ritornelu (takty 58-79, 101-122). Při jeho opakování autor používá pokaždé odlišné kompoziční prostředky, čímž ozvlášťňuje hudební průběh (změny v obsazení, figurace či kantabilní melodika ve smyčcové sekci apod.)

Kontrastnost dalšího uvedení hudební myšlenky *c* lze spatřovat v dynamice, zvuku a sazbě (takt 80 a dále). Začátek myšlenky *c* je zde citován pouze ve dvojhlase sopránů a altů, který je dublován ve slabé dynamice dvojicí houslí. Bezprostředně na toto navazuje v taktu 82 tutti sazba celého orchestru a sboru. Ten deklamačně dvakrát po sobě opakuje slovo „jubilemus“-slavme, čímž jim dává jasně vyniknout.

Pro zdůraznění dalších významných slov „laudes demus“- chvalme - se užívá týž zvukových prostředků (opakování téhož slova a hudební myšlenky), ovšem v transpozici o sekundu níže s využitím zvukově výrazné dynamického vstupu v rámci tutti sazby (takty 82-85, 88-91).

Výraznější charakterová tématická obměna se objevuje až s nástupem nového dílu B, kde je ve sborové sazbě exponována myšlenka *d*. U té si lze všimnout hned několika znaků. První spočívá v rozsahu, kdy předvětí i závětí mají při prvním zaznění stejný počet taktů. Při druhém uvedení je závětí dvakrát zopakováno, avšak již s drobnějšími rytmickými nuancemi. Celkový charakter této myšlenky, její melodicky malá výraznost, malý tónový rozsah, stereotypní střídání stále stejných rytmických vzorců, vedou k čistě deklamačnímu, akordickému, homorytmickému rázu melodiky. Přesto však přináší určitou estetickou kvalitu, která tvoří kontrast k předchozímu hudebnímu dění.

Také rozsah hlasů je zde velmi skrovný: soprán se pohybuje v rozsahu něco málo přes oktávu (f^1 - g^2), alt pouze v rozsahu kvinty (f^1 - c^2), tenor v rozsahu oktávy (g - g^1), a pouze bas v plnějším rozsahu duodecimy (G - d^1).

Z dechových nástrojů jsou v rámci offertoria používány dvojice klarinetů a lesních rohů. Rozdíly v obsazení pramenů české provenience jsou řazeny dle stářích pramenů (viz tabulka).

Obsazení z titulních listů (dechová sekce)		Stáří pramene	Umístění, signatura
Hoboj nebo klarinet I, II	Clarina I, II	r. 1770	Praha, XXXVII B 437
Flétna I, II; Klarinet I, II-in B	Lesní roh I, II in C	1.6. 1797	Český Krumlov StA, sign. 3775
Hoboj I, II	Clarina I, II	18. st.	Praha, XVIII B 71
Klarinet I, II	Clarina I, II	1/4 19. st.	Praha, XLVII B 87
Klarinet I, II	Lesní roh I, II	1/3 19. st.	Praha, 59 R 1257
	Clarina I, II in C	r. 1830	Brno, HAM A 36537
Klarinet I, II	Clarina I, II	1/2 19. st.	Praha, XL E 204
Hoboj I, II	Clarina I, II	s.a.	Praha, Pkon, sign. 10470
Klarinet I, II in B; fagot	Lesní roh I, II in C	s.a.	Praha, Pkon, sign. 7343

Dechových nástrojů se užívá pouze dílech A a A', čímž vzniká výrazný zvukový kontrast oproti B. Dvojice klarinetů hraje společně v terciích, nebo sextách, přičemž melodické myšlenky jsou citovány pouze v základních obrysech. Šestnáctinové hodnoty se objevují pouze výjimečně v kadencích před koncem frází. Klarinety jsou díky svým technickým možnostem střídavě přidružovány jak ke sboru, tak i ke smyčcům, pravděpodobně podle potřeby výsledného zvukového a barevného efektu. V místech, kde je exponován sbor, kopírují zpravidla jeho linku. Výjimku tvoří takty 101-104, kdy zvukově podporují smyčcové nástroje místo sboru. V instrumentálních ritornelech pak klarinety téměř vždy doslovně hrají společně se smyčci (klarinet I + housle I, klarinet II + housle II).

Dvojice lesních rohů postupuje většinou homorytmicky s využitím tzv. kvint lesních rohů (postupy z tercie přes kvintu do sexty, příp. oktávy). Vzhledem k jejich omezeným technickým možnostem odpovídá charakter partů spíše bicím nástrojům, kdy je důležitější rytmický a barevný efekt zvuku, než jasná melodie. Rytmické funkce lesních rohů odpovídá i jejich častému spojování s tympány v dalších Vaňhalových offertoriích. Hlavním úkolem je zde především zvukový efekt, který má navodit atmosféru slavnosti.

Úloha dechových nástrojů spočívá ve funkci ripienových hlasů. V rámci dechové skupiny se využívá i komplementárnosti mezi klarinetami a lesními rohy (např. takty 66-69), čímž vzniká větší pestrost v barvě orchestru. Obecně lze však funkci dechových nástrojů charakterizovat jako prostředek pro zesílení celkového zvukového efektu a gradace u důležitých slov, což lze nejlépe ilustrovat na úsecích před závěrem dílu A (takty 82-85; 88-91; 96-98; 106-108; 114-116). Zde skladba dosahuje svého zvukového vrcholu právě díky využití unisono tutti sazby orchestru společně se sborem.

Part varhan se vyznačuje celkově výraznou melodickou pohyblivostí, čímž zajišťuje neustálý vývoj a zajímavé harmonické funkce. Jedná se o basso continuo, které má varhaník realizovat. Při odmlce ostatních nástrojů a vokálních hlasů se využívá pohyblivé melodie samotně znějících varhan jako spojovacího prostředku mezi jednotlivými díly. Konkrétně se jedná o místa propojení myšlenek (*a*, *b*) (např. takty 10, 18, 65 aj.), příp. celých částí (např. takt 57). Rychlejší rytmický pohyb v partu varhan má za následek nárůst energičnosti v jinak písňové frázi. Melodičtější rozvíjení generálbasu na základě sestupně krácejícího basu pak tvoří protihlas k vrchním zpěvným liniím kompozice (takty 15-18, 23-27 aj.).

Z tonálního hlediska je kompozice spíše statického rázu s využitím tří tónin. Vztah tonálního plánu a formy je v této kompozici zcela patrný. V rámci dílů A, A', Dal Segno je využito zvláště tónických a dominantních vztahů, v rámci dílů B pak subdominantního

vztahu. Ritornelový princip (v rámci pododdílů i v rámci drobných melodických myšlenek) tonálně i tématicky zceluje celé dílo.

V úvodním ritornelu (1-32) jsou citovány obě myšlenky *a* a *b* v základní tónině C-dur. V pododdíle I (33-79) je tonální plán rozvržen tak, že závěť myšlenky *a'* končí otevřené na dominantě, která je zároveň novou tónikou následně volně rozvíjené myšlenky *a'* (takt 41 a dál). Následující ritornel (takty 58-79) přináší pouze myšlenku *b*, proto je celá tato část v G dur.

Druhý pododdíl v rámci A (80-121) využívá působivého efektu bezprostředního přechodu do stejnojmenné mollové stupnice (z G dur do g moll). Z té se však v rychlejším sledu moduluje zpět do základní tóniny C-dur prostřednictvím tónin d-moll a G-dur. Ritornel II (122-153) je stejně jako ritornel I v základní tónině C-dur, přičemž přináší i stejný melodický materiál.

Po ritornelu II nastupuje nový oddíl B (154-178) v tónině F dur přímo bez předchozí modulace. V rámci této části dochází k tóninovým vybočením do C dur a g moll. Následuje šestitaktová modulační spojka (173-178), která připravuje návrat pododdílu I (v rámci A) v hlavní tónině C dur.

Z hlediska akordických tvarů jsou v převaze zvláště základní kvintakordy a jejich obraty. Jedinou modulací za použití mimotonálního dominantního septakordu lze považovat v pododdíle I takt 42, kdy se mění tónina C dur do dominantní G dur. Další harmonicko-tonální změny v pododdíle II a dílu B mají charakter tonálního vybočení (takty 82, 94, 159, 162).

Z hlediska harmonického rytmu je četnost harmonických změn nejvýraznější zvláště v pododdíle II (v rámci A', takty 80-100), kde se za sebou v rychlém sledu vystřídají hned čtyři tóniny (viz výše).

2.2.1.3 Shrnutí

Analyzované *Offertorium in C* představuje svým charakterem a obsazením slavnostní skladbu určenou pro významnější příležitosti v rámci liturgického roku. Formálně v mnoha směrech odpovídá operní árii AA'B s návratem *Dal segno*, ovšem ve sborové faktuře. Primární složkou skladby je orchestr (resp. smyčce), a to jak v motivicko-tématické práci, ale rovněž i v obsahu a estetické stránce kompozice. Melodika smyčců je založena na čtyřech výraznějších myšlenkách, které jsou si vůči sobě navzájem zvukově, charakterově a výrazově kontrastní. Jsou často dále volně rozvíjeny a modifikovány, někdy s větší, jindy s menší charakterovou obměnou.

Ve sborové sazbě nejsou již tak výrazné zvukové kontrasty hudebních myšlenek jako ve smyčcích.

Forma a tonální uspořádání jednotlivých dílů je v kompozici jasně vytyčena. Využitím ritornelového principu je skladba scelena tématicky.

Hlavním dílem je A, který svojí délkou zabírá většinu skladby, neboť Da Capo al Segno je téměř jeho doslovným opakováním (kromě počátečního ritornelu). Protože v současné době není známo, zda Vaňhal komponoval tuto skladbu pro konkrétní kůr, nelze v souvislosti s tím konstatovat, do jaké míry byly jednoduché vokální linky sboru a brilantní smyčcové party ovlivněny konkrétními provozovacími možnostmi. Na základě dalších Vaňhalových skladeb, které byly v rámci této práce zkoumány, se však lze domnívat, že se autor řídil výhradně vlastní invencí a skladatelským záměrem. Náročnost a zpracování vokálních partů se liší, ačkoliv obsah textu zůstává stejný. V některých skladbách klade Vaňhal více důraz na rytmus a vydělování jednotlivých hlasů ze sboru, zatímco v jiných jsou vokální hlasy vedeny homorytmicky v akordické sazbě. Snaží se tedy dosáhnout stejného afektu, ovšem pomocí různých hudebních prostředků. O podmínkách jejich výběru však nelze při současném stavu bádání vyslovit jasnou domněnku.

Brilantnost smyčcových partů však nepochybně souvisí s Vaňhalovou výbornou znalostí tohoto nástroje a zkušenostmi z kompozice instrumentální hudby. Zda-li jsou však jeho smyčcové party výrazně propracovanější než u dalších skladatelů 18. století, zůstává v tuto chvíli bez odpovědi a je otázkou dalšího výzkumu.

Celkový charakter těchto skladeb však nepochybně reflektuje dobové liturgické potřeby – praktické i estetické. Pravděpodobně i tyto faktory přispěly k velké oblibě a hojnému rozšíření Vaňhalových offertorií v mnohačetných opisech v českých i zahraničních hudebních sbírkách.

2.2.2 Analýza *Offertoria in C „Laudes Deo corde puro“* (WeiV.-XXe: C18)

2.2.2.1 Pramenná základna

Druhé Vaňhalovo offertorium, u něhož nalézáme největší počet konkordancí, je *Offertorium in C* (WeiV.-XXe: C18) pro sbor a orchestr na latinský neliturgický text „Laudes Deo corde puro“.⁵⁶ Tato skladba je v českých hudebních fondech zastoupena nejméně 10 různými exempláři (viz příloha č. 5). Databáze RISM nezaznamenává žádnou z českých hudebnin a eviduje pouze jeden pramen nacházející se v Polsku (viz příloha č. 5). Hudebnina je navíc anonymní a teprve až na základě srovnání incipitů vychází najevo, že se jedná o Vaňhalovo offertorium.

Obecně lze soudit, že text „Laudes Deo corde puro“ je pravděpodobně autentickou textovou verzí tohoto offertoria. Nasvědčuje tomu fakt, že všechny dosud evidované prameny mají tento text. Pouze zmiňovaný polský opis přináší navíc další 3 textové varianty, což je nepochybně odraz poměrně běžné dobové praxe upravování jedné a téže skladby k různým svátkům v roce. Naproti tomu, ve spojení hudby a textu má někdy hudební myšlenka silně navrch, zejména v oblastech závěrů jednotlivých dílů a pododdílů (např. 43-44, 74-76). Podobně v dílu B vzbuzuje rozpaky spojení veršů s vloženým slůvkem „ah“ („...suplicibus, ah opem presta...“, v taktech 125 a 129) a rozmnožuje pochybnosti, zda-li se skutečně jedná o původní text či jaké bylo skutečně původní autorovo řešení.

Pečlivé studium Weinmannova katalogu vedlo také k zjištění úpravy offertoria na *Salve Regina*. Hudební tvar tohoto *Salve Regina* neznáme, hudebnina je evidována pouze v zahraničí, konkrétně ve Varšavě.⁵⁷ Tato úprava však v každém případě změnila liturgickou funkci skladby.

Pro hudební analýzu *Offertoria in C* (WeiV.-XXe: C18) byl použit pramen z fondu Břevnov, v současnosti uložený v Českém muzeu hudby v Praze pod signaturou XXXVII B 439. Důvodem pro tento výběr je předpokládaná doba vzniku hudebniny kolem roku 1780, což břevnovský pramen činí nejstarším známým exemplářem této skladby v českých hudebních sbírkách.

⁵⁶ Weinmann, s. 235.

⁵⁷ Weinmann, s. 253.

2.2.2.2 Vlastní hudební analýza

Z formálního hlediska představuje *Offertorium in C* skladbu ve velké třídlílné (resp. pětídlílné) formě AA'BAA', přičemž jednotlivé velké díly jsou ještě vnitřně členěny (viz tabulka).

A		A'		B	Da Capo (AA')
Introdukce	Pododdíl I	Pododdíl II	Pododdíl III		
Instrum.	Vok.-instrum.	Vok.-instrum.	Vok.-instrum.	Vok.-ins.	Vok.-instrum.
a	a' b c m	a'' d	a' b' c' m'	e f koda	
C dur	C dur→G dur	G dur	C dur	F dur	C dur→G dur→C dur
1-19	19-95	95-119	119-195	196-228	1-195

Ať už pod dojmem textu anebo veden tradičním přístupem, Vaňhal rozvrhnul skladbu na dvě výrazově odlišné části, díl(y) A (A') a díl B, které každý zpracovávají část textu.

Díl A, resp. A' zhudebňuje následující verše:

<i>„Laudes, Deo, corde puro</i>	Chvály Boží s čistým srdcem
<i>depromamus</i>	přinášíme
<i>Diem festum celebrantes</i>	den sváteční oslavíme
<i>cantibus.“</i>	zpěvy svými.

Velký B díl navazuje s těmito verši:

<i>„Audi nostra, Deus, vota,</i>	Naše prosby, Bože, vyslyš
<i>te oramus,</i>	modlíme se,
<i>obsecramus, opem praesta</i>	pomoc dopřej
<i>supplicibus.“</i>	prosícím.

Odlišný charakter obou dílů nalézají oporu i v textovém rozvržení. Zatímco první část textu je obecně slavnostní, ale výrazově sama o sobě nevyhraněná (zpívat a slavit lze s pokorou stejně jako s velkou pompou), druhá má spíše prosebný charakter. Vaňhal využil potenciál veršů ke kontrastnímu zpracování. Díl A (A') pojal jako velmi radostný a slavnostní. Odpovídá tomu tak nejen obvyklá instrumentace, tempo i tónina a samozřejmě vlastní energické radostné téma, s výraznými melodickými skoky, ale i časté dynamické i metrické akcenty, figurace a další průběh skladby. Značný důraz je potom kladen i na závěrečné úseky, kdy jsou (snad až neúměrně) akcentována slova „celebrantes cantibus“, resp. „cantibus“. Neustálým opakováním melodických figur vzniká pocit naléhavosti, rychlými

bravurními figuracemi tremolového charakteru ve smyčcích skladba získává na lesku a brilanci, dechová sekce s vokálními hlasy jen umocňuje celkový slavnostní dojem akordickými kadenčními postupy. Všechny tyto rysy přispívají k celkově slavnostnímu vyznění skladby a ve fanfárovém lesku umocňují slavnostní okamžik.

Naproti tomu má díl B výrazně lyrický charakter. Změna tempa (Andante), tóniny (F dur), metra (3/4) a jednoduchá kantabilní hlava tématu navodí odlišnou atmosféru, aniž by tím byl základní smysl celé skladby nějak narušen. Díl je vystaven na přiřazování period, kdy *f* lze chápat jako „závěť“ k *e*. Z hlediska práce s textem je nejvíce zdůrazněn poslední verš. Nehledě na závěrečný úsek dílu dojde k náhlému vzednutí vokální linky a změny sazby: terciové či sextové postupy sólového sopránu a altu akcentují prosebná slova („opem praesta supplicibus“), tvoří tak přirozený vrchol dílu B a zároveň stvrzují jeho kontrastní písňový charakter.

Podobně jako v předchozím offertoriu a většině duchovních skladeb klasicismu, hlavním nositelem motivicko-tématické práce je smyčcová sekce (zvl. dvojice houslí). Ve srovnání s předešlým offertoriem (WeiV.-XXe: C1) je však možné si povšimnout pohyblivější melodické linie vokálních hlasů, kdy se jeden či dvojice hlasů vydělují a zpívají sólo/duet za doprovodu ostatních vokálů a tímto kopírují melodiku dvojice houslí (případně dvojice hoboju). Přesto však sbor na mnoha místech plní spíše akordickou funkci, zpívá homorytmicky kostru melodie, kterou smyčce bravurně obalují.

Melodická myšlenka *a* má ve smyčcích zpěvnou, klenutě utvořenou frázi se zvukově výraznými melodickými skoky, přičemž její závěť se podvackrát opakuje. Tato lyrická kantiléna je zpestřena synkopami, které celý hudební průběh výrazově a rytmicky oživují. Neustálé přenášení těžké doby na dobu lehkou (a to nejen ve smyčcích, ale i ve sboru – viz např. nástupy po pauzách v taktech 20, 21 apod.), vnáší do kompozice jednak zajímavý zvukový efekt a jednak zvyšuje napětí a pohání tak hudební proud dopředu.

Kontrasty jsou zde i dynamického rázu, kdy druhé opakování závěť je oproti předešlému ve slabé dynamice. Z rytmického hlediska převažují v *a* spíše delší hodnoty (půlové, čtvrté, místy osminové). Tento melodický pohyb je exponován dvojicí houslí I a II většinou v oktávách, terciích a sextách. Violon věrně a viola s drobnými melodickými odchylkami kopírují a zvukově násobí part varhan. Jejich roli lze charakterizovat jako čistě doprovodnou, kdy rychlejší osminové hodnoty do jinak zpěvné lyrické fráze vnášejí prvky energičnosti, ráznosti a očekávání dalšího vývoje skladby.

V myšlenkách *a'* a *a''* nedochází k melodickým, rytmickým ani charakterovým transformacím vzhledem k *a*. Jediný výraznější rozdíl je patrný v modifikaci *a''*, která oproti

ostatním (srov. pododdíl I) zaznívá v dominantní tónině G dur a v odlišné sazbě, která nevyužívá v tak bohaté míře dechovou sekci.

Myšlenka *a* je jak ve své původní podobě, tak i v modifikaci *a'* rozšířena o netématickou výplň (viz takty 12-19), v rámci které dochází k zahuštění sazby, což následně vede k jejímu zvukově výraznému a zřetelnému uzavření.

Po odeznění myšlenky *a* nastupuje nová myšlenka *b* (takt 39), která z předešlého dění využívá zvukově pikantní synkopy ozvláštňující celkové zvukové vyznění. V oblasti závětí (takty 42-43) se podobně jako v *a* (takty 4-5) objevují výrazné melodické skoky začínající vždy na lehké době. Ty jsou však v rámci *b* v opačném směru.

Toto vše ale v rámci kratších ne již tak plynulých frází, rozdělených pauzami. Smyčcová sazba je v tomto úseku rozdělena tak, že dvojice houslí jsou doprovázeny violou, violonem a varhanami. Ty dodávají hudbě na napětí a neklidu neustálým repetovaným opakováním jednoho tónu.

Nový výrazný rytmický motivek (nad slovem „cantibus“) se v předvěti objevuje v celé dechové sekci a v mužských hlasech. Vnáší zvukový protipól ke zpěvnější linii ženských hlasů a dvojice houslí. V závěti se rozšiřuje i do ženských hlasů, čímž výrazněji upoutá posluchače.

Myšlenka *b* je uvedena dvakrát, přičemž na konci spěje dynamicky a zvukovým sjednocením vokálních a instrumentálních skupin v unisonu do svého vrcholu (takty 45, 53).

Myšlenka *c* vykazuje výraznější změny oproti předešlému *b*. První zásadní rozdíl je v rozsahu. Délka (23 taktů) je výsledkem opakování nejen celého závětí, ale i několikerého opakování melodických motivů za sebou uvnitř předvěti. Druhý zásadní rozdíl je ten, že v předvěti je exponována výrazně klenutá širokodechá nová melodická linie, kterou přednášejí pouze housle I, zatímco ostatní smyčce mají doprovodnou funkci. Tímto je vytvořeno hned několik výrazných kontrastů. Housle I přednášejí v předvěti tuto lyrickou zpěvnou melodii třikrát po sobě, zatímco v závěti se přidávají k ostatním smyčcům a využívají zahuštěné šestnáctinové sazby k umocnění slavnostního efektu skladby a podtrhnutí významu zpívaných slov (takty 60-61, 65-68 aj.). V rámci celé orchestrální sazby tato melodická linie předvěti tvoří jakoby „protivětu“ k syrrytmicky jednoduché deklamované melodii sboru, kterou podporují dechové nástroje.

Závěrečnou kadencí, která je založena na rozložených tónických a dominantních akordech v partu varhan, basu, violone a violy, směřuje *c* do tóniky G dur (takty 74-76). Ostatní nástroje a vokální hlasy hrají v kontrastu k tomu v akordické homorytmické sazbě.

Celkově však nelze myšlenku *c* hodnotit jako samostatnou část, ale spíše závěrečnou oblast dílu A, na kterou pak navazuje pouze již instrumentální mezivěta *m*. Důvod pro toto tvrzení dává jak plynulá harmonická návaznost na předchozí myšlenku *b*, tak i celkový charakter *c*.

V rámci velkého dílu A a A' jsou mezi výše popsané melodické myšlenky (*c* a *a'*) zakomponovány dvě krátké instrumentální části (mezivěty, v tabulce značeny *m*, *m'*). Mezivěta *m* (takty 77-95) přináší v první části nový nepříliš výrazný tématický materiál, který má charakter tonálně uzavřeného celku v G dur, bez výrazných modulačních momentů. V předvěti je dvojice houslí exponována jako zpěvný duet v tercích a sextách, zatímco ostatní nástroje (viola, violon, varhany a hoboje) je doprovází na opakujícím repetovaném tónu, což pomáhá udržet jisté napětí a směřování. V rámci *m* se využívá dvakrát zopakovaného závěti, které je obměnou závěrečné části introdukce (takt 12-19) a pododdílu I (takt 74-76). Tento vztah je dán především využitím zahuštěné smyčcové sazby (nalezneme v rámci introdukce, takt 12-19) v kombinaci se závěrečnou akordickou kadencí střídající D⁷ – T na konci dílu myšlenky *c* (takt 74-76).

V závěti mezivěty *m* Vaňhal využívá kontrastních artikulačních možností nástrojů, tedy střídání staccata v osminových hodnotách piano bez clarin (takty 85-86, 89-90) se zahuštěnou tremolovou sazbou forte (takty 87-88, 91-92), ke které se pro umocnění výrazu přidávají i dvojice clarin na konci jednotlivých frází. Pro odstupňování dynamického a slavnostního efektu skladatel omezil při druhém zopakování závěti sazbu pouze na smyčce s doprovodem varhan (takty 89-91), čímž posléze připravil pro posluchače ještě výraznější zvukový kontrast náhlým vpádem dechové sekce (takty 92-95).

Mezivěta *m'* (takty 177-195) je svým hudebním průběhem totožná s *m*. Kontrast spočívá pouze v tónině C dur a mnohem častějšímu zapojení dechových nástrojů do hudebního dění (zvl. dvojice clarin), než jak tomu bylo u *m* (srov. takty 77-78 se 177-178, 80-85 se 180-185 dvojice clarin).

Myšlenka *d* je svým charakterem typickou závěrečnou plochou, tento motivicky nevýznamný úsek navíc kombinuje prvky a motivy myšlenek *a* (závěrečné části), *b* a mezivěty. Jelikož se jedná o závěr celé skladby (v rámci da capo formy), Vaňhal zde využívá zesílené instrumentace a dalších gradačních prvků. Jako příklad lze uvést předvěti, kde využívá repetovaných postupů v šestnáctinových hodnotách, zde však ale mají výrazně gradační úlohu a na velmi krátké ploše čtyř taktů utvářejí vrchol celé skladby (takty 107-110). Tato harmonická durová škála ozvláštňuje hudební průběh nejen co do zvukové, ale i co do harmonické stránky. Význam slov sboru je umocněn touto gradací, zahuštěnou sazbou

v šestnáctinovém pohybu dvojice houslí, ale i kopírováním melodické linie sopránu, altu a basu smyčcovou sekcí.

Následující závětí *d* se odehrává v kontrastní slabé dynamice. Motivicky smyčcová sekce (housle I a II) vychází ze staccatového motivku závětí *m* (resp. *m*'), dechová sekce a sbor pak vychází z rytmického motivku, který posluchač mohl poprvé zaslechnout v myšlence *b*. Zvukové napětí udržují varhany, viola a violon prodlevou na stále se opakujícím tónu *g*. Jako protipól k staccatovému melodickému pohybu houslí I a II je exponován rytmický motiv. V prvním závětí zaznívá ve vokálních hlasech a dechové sekci, u druhého závětí pak v tutti orchestru a sboru unisono v augmentaci a pianissimu, čímž se *d* uzavírá (takty 118-119).

Pododdíl III (takty 119-138) poskytuje zvukově téměř nepostřehnutelné odchylky v melodii myšlenky *a'*. Tyto drobné rozdíly nacházíme pouze v partech dechové sekce (takty 120-121; 125). Od taktu 139 a dále jsou však odchylky oproti pododdílu I výraznější. První z nich se týká instrumentální sazby, konkrétně zapojení dechové sekce. Zatímco v předcházejícím hudebním průběhu (I) se dechová sekce často odmlčuje (zejména clariny), v pododdíle III lze vypořádat, že zde jsou dechy po celou dobu exponovány plynuleji. (srov. clariny v taktech 62-65 + 162-165, 69-72 + 169-172; hoboje v taktech 67-71 + 167-171 ad.). Dalším rozdílem je, že v rámci poddílu III hrají clariny společně s hoboji, mají tedy vlastní melodickou linku, zatímco v I je jejich funkce omezena pouze na kvinty lesních rohů a zvukový doplněk (srov. takty 54-59 + 154-159). Ani ve vokálních hlasech se Vaňhal neuchýlil k zcela mechanickému opakování, ale vytváří drobné rytmicko-melodické obměny. Oproti pododdílu I také dochází k výměně mezi hlasy nesoucími výraznou melodickou myšlenku s hlasy, které dříve měly rytmický motivek a naopak (srov. takty 62-65 + 162-165, 67-71 + 167-171).

Díl B je svým charakterem celkově kontrastní k předcházejícímu A. Přináší změnu tempa, metrrytmického uspořádání, tóniny, textu, sazby a další dvě melodické myšlenky *e* a *f*. Jak bylo uvedeno výše, má tento díl především navodit odlišnou atmosféru, která podpoří prosebný obsah zpívaného textu. Melodická myšlenka *e* je mnohem méně výrazná, než předešlé. V předvětí vychází z homorytmie v tutti sazbě. Charakter melodiky je prostý, založený na stupňovitém postupu ve čtvrtěových hodnotách ve slabé dynamice. Závětí oproti tomu vytváří melodický, dynamický a metrrytmický protipól. Dvojice houslí se vyděluje a exponuje virtuózní pasáž v šestnáctinových hodnotách vůči všem hlasům (dvojici hobojs, viole, violonu, sboru a varhanám). Touto drobnou brilantní pasáží a dynamickým

odstupňováním od předešlého dostává B na jemné eleganci, přestože celkové vyznění dílu je spíše v rovině „lidové zpěvnosti“.

Myšlenka *f* je již výrazně zpěvnější, melodičtější a plynulejší, na delší ploše (12 taktů). Delší, klenutější a kantabilnější melodické linie mísí s postupy v triolách, čímž obohacuje jednoduchou sborovou melodiku o zajímavý prvek. Narozdíl od *e* je *f* po celou dobu založena na vedoucí melodii dvojice houslí, zatímco viola, violon a varhany zastávají čistě doprovodnou roli v rychle za sebou uvedených repetovaných tónech.

Z funkčního hlediska se však jedná o druhou periodu k předešlé myšlence *e*. O tom hovoří jak začátek myšlenky *f* na vedlejším harmonické stupni (II^2) v F dur, tak její rozsah (12 taktů), který je téměř shodný s rozsahem myšlenky *e* (8 taktů).

Po odeznění myšlenky, resp. druhé periody *f* bezprostředně nastupuje nová vzdálenější melodická varianta obou předcházejících motivů (takt 215-228). Hlavní melodická linie je zde přesunuta do sborových hlasů (soprán+alt), které dubluje dvojice hobojí, zatímco ostatní hlasy (dvojice houslí spolu s violou, tenorem a basem) tvoří jen harmonické rozvody (D^7+T). Tato jednoduchá kadence na konci frází je oživena sforzatem na lehkou dobu (takty 217, 220), čímž výrazně nabourává jinak zpěvně vyklenutou melodickou linii ve slabé dynamice. Zařazením těchto prvků do jinak plynulého hudebního průběhu skladba získává na zajímavosti a atraktivnosti.

Z tonálního hlediska je kompozice spíše statického rázu. Využívá v rámci své struktury tří základních tónin (C dur, G dur a F dur), které v průběhu skladby nemodulují. Pododdíl I je založen na základní tónině C dur, přičemž myšlenka *a'* končí dominantou G dur, což je nová tónika následující myšlenky *b* (takty 38-39).

Pododdíl III (v rámci A') se od pododdílu I liší tím, že ač myšlenka *a'* končí opět na dominantě G dur, následující *b'* zůstává v C dur (takt 138-139). Díl B se odehrává v F dur.

Harmonický rytmus zde není příliš pestrý a bohatý na harmonické změny.

Z hlediska stavby akordů se ve všech velkých dílech využívají zpravidla hlavní a vedlejší kvintakordy a jejich obraty, ze čtyřzvuků dominantní septakord s jeho obraty. Pouze v pododdíle II (melodická myšlenka *d*) se v rámci G dur objevuje mimotonální dominantní septakord (takt 108), který na okamžik vybočuje do tóniny C dur, aby se pak v následujícím taktu vrátil do tóniny G dur. V nejvypjatějším místě celé skladby (takt 110) je využito alterovaného septakordu druhého stupně, jehož zavedením je kompozice obohacena o další citlivý tón a získává lydičský charakter. Další hudební průběh myšlenky *d* mísí durovou harmonickou stupnici G dur (kombinace mollové subdominanty c moll s durovou G dur, takty 111-118).

Vañhal jednoduchými prostředky v harmonii ozvláštnil některá místa natolik, že svým vyzněním silně připomínají operní produkce. K harmonicky zajímavým okamžikům patří již uvedený pododdíl II (myšlenka *d*), který jako jediný využívá na malé ploše pouhých 25 taktů i mimotonálních vztažností, alterovaných akordů a církevních modů (lydický). Při opakování závětí využívá často klamného spoje, čímž je závěr oddálen a hudební průběh osvěžen o tuto vedlejší harmonickou funkci. Neustálými rychle repetovanými tóny v partu varhan (violy a violonu) v kompozici vzrůstá napětí, energičnost a zájem posluchače nepohasíná. Obecně lze o Vaňhalově harmonickém myšlení konstatovat, že ačkoliv není výrazně rozmanitý, přesto lze u něj nalézt překvapivě invenční místa, kterými „okořeňuje“ celkový ráz skladby. I z takto omezeného okruhu harmonických funkcí, které využíval, uměl vytěžit maximální efekt.

Co se týče zastoupení a využití jednotlivých nástrojů, odpovídá obsazení tehdejší běžné sazby chrámových kompozic pro slavnostnější účely. Konkrétně se jedná o dvojici houslí, violu, violone, dvojice hoboju a clarin, zpěvný čtyřhlas a basso continuo realizované varhanami.

Z nástrojů zde vedoucí úlohu mají smyčce, zejména dvojice houslí. Ty hrají často unisono, případně v konsonantních intervalech (tercie, sexty, oktávy) spolu s vokálními hlasy. Tento melodický, zpěvný průběh je střídán s virtuóznějšími částmi založenými na rychlém opakování jednoho tónu, kterými je doprovázen melodický průběh ostatních hlasů. Tímto zahuštěním sazby (často na koncích frází a kadencích) roste dynamika i celkový zvukový efekt, pomocí čehož je zdůrazněn oslavný význam jednotlivých slov.

Part violy je na mnohých místech totožný svým hudebním průběhem s partem varhan, v jiných místech má však zcela nezávislou melodickou linku, zejména tam, kde bylo nutné dodat nižším hlasům souzvuk (např. takty 5-7, 9, 11 aj.). Jinak je tomu v případě violonu, který doslovně kopíruje melodickou linku varhan. Tento případ se však týká pouze této konkrétní hudebniny. Není totiž vyloučeno, že v rámci jiného exempláře by mohla být situace zcela odlišná, pravděpodobně v závislosti na opisovači, nebo samotném instrumentalistovi.

Part varhan se vyznačuje repetovaným střídáním prodlev v osminových hodnotách s melodicky pohyblivými (často spojovacími) úseky. Prodlevami udržuje skladbu v napětí a gradaci.

Dechová sekce plní funkci ripienových hlasů pro zesílení celkového dynamického a zvukového efektu. V rámci tohoto offertoria je nejčastěji exponována v krajních dílech A, A' a Da Capo. Hoboje často zdvojují, a tím i zvukově zesilují sborové hlasy, či hrají hlavní

melodickou linii ve zjednodušené podobě, popř. jsou využity podobně jako clariny, kdy se střídají se smyčcovou sekcí či vokálními hlasy. Tímto celá dechová sekce tvoří žádaný zvukový protipól k ostatním hlasům. Jejich charakter spočívá v akordičnosti, umocnění slavnostního efektu, zvláště při kadencích na koncích frází k pompéznímu vyznění a tím i podtrhnutí významu zpívaných slov.

Vokální hlasy tvoří základní harmonicko-melodickou kostru ke smyčcové sekci. Z estetického hlediska nejsou sice pilířem obsahu celé skladby, jak je tomu ve smyčcové sekci, přesto je zde pár významných momentů, které skladbu ozvláštňují. Jedná se především o práci s vokální sazbou, kdy skladatel využívá homorytmie v kombinaci s melodicky, či rytmicky pohyblivějšími dvěma, příp. jedním hlasem. Ve výsledném efektu se tato jednoduchá práce se zpěvními hlasy projevuje zajímavými zvukovými kombinacemi v chrámovém prostoru, které jsou umocněny instrumentální sazbou.

2.2.2.3 Shrnutí

Druhé analyzované *Offertorium in C* (WeiV.-XXe: C18) představuje v mnoha parametrech obdobnou skladbu jako předchozí. Jedná se o slavnostní kompozici určenou pro významné příležitosti v rámci liturgického roku. Slavnost kompozice je dána jak obsahem textu, tak instrumentálním obsazením, tóninou (C dur) a rozsahem.

Vaňhal zde oproti prvnímu analyzovanému offertoriu využívá formu Da capo (AA´B + návrat AA´). Jedná se však o nevýznamný strukturální rozdíl. I zde se v rámci formálního rozčlenění pracuje především se zvukovým, tonálním a obsahovým kontrastem textu mezi velkými díly A a B.

Vedoucí úlohu i zde mají smyčcové nástroje, zejména dvojice houslí, které exponují melodii sboru, nebo zahušťují sazbu pomocí virtuózních tremolových figurací. Melodika smyčců je založena na čtyřech výraznějších myšlenkách, které jsou velmi výrazně utvářeny a jsou vůči sobě navzájem zvukově, charakterově a výrazově spřízněné.

Na rozdíl od předchozího offertoria je v rámci vokálních hlasů kladen důraz především na rytmickou složku. V rámci některého z hlasů je využit zvukově výrazný rytmický motiv, který je následně zkombinován s dalšími hlasy, které jsou vedeny ve zpěvných intervalech tercie, či sexty. V úsecích, kde je většina hlasů vedena homorytmicky v akordické sazbě, vyděluje Vaňhal jeden hlas do kontrapozice s ostatními. Ten zvukově, melodicky, rytmicky a výrazově oživuje jinak souběžně vedenou vokální linku. Vaňhal zde zcela evidentně využívá sofistikovanější a propracovanější způsob vedení vokálních hlasů, čímž celá skladba působí mnohem efektněji.

3. Offertoria - shrnutí

Následující kapitola shrnuje poznatky, které byly zformulovány nejen na základě výše uvedených analýz, ale také studiem dalších kompozic a základní odborné literatury vztahující se k problematice chrámové tvorby klasicismu.

V souladu s dostupnou literaturou lze všeobecně hovořit o „[...] *vzájemné blízkosti různých sfér hudby, kdy bylo příznačné vzájemné ovlivňování, přibližování a někdy až splyvání hudby vokální a instrumentální, světské a duchovní, funkčně vázané a esteticky autonomní. Figurální tvorba byla nejotevřenější vlivům světské hudby, zvláště opery, proto nové tektonické principy, motivicko–tématická práce, kontrastní témata, variabilita forem pronikaly do těchto kompozic nejsnáze, protože nebyly vázány stálým textem jako útvary v mešním ordinariu.*“⁵⁸

Ač offertorium zůstává součástí duchovní tvorby a je funkčně vázané k mešnímu obřadu, ve druhé polovině 18. století bylo běžné, že odpovídalo strukturálně formě operní arie. Jiří Sehnal uvádí: „*V této době došlo vůbec k nejsilnějšímu ovlivnění chrámové hudby operou, která představovala nejpopulárnější druh světské hudby ve druhé polovině 18. století. V chrámové hudbě se neapolský styl odrazil v používání některých typických forem opery, jako byla arie Da Capo, duet apod. Forma arie zdomácněla v drobných skladbách na liturgické nebo neliturgické texty již v 17. století.*“⁵⁹ Struktura operní arie se ve vybraných Vaňhalových offertoriích odráží v pohyblivé zpěvné melodice sólového hlasu, mnohých koloraturách, které využívají technické možnosti hlasu, virtuózních pasáží, velkých intervalových skocích, sekvencích, figuracích či rozkladech akordů. Všechny tyto prvky se odehrávají v drobných rytmických hodnotách.

O prolínání duchovního a světského (operního) repertoáru zejména v druhé polovině 18. století odborná literatura mluví jako o: „[...] *oblíbených operních ariích, které byly podloženy duchovním textem a uváděny jako offertoria apod. Po r. 1780 byl velmi oblíben typ graduale v podobě arie, po níž následoval krátký závěrečný sbor.*“⁶⁰ Toto je ovšem výsledkem vývoje světského a duchovního stylu již od 17. století: „[...] *die >Aria< Vertonung ist in eins damit aber eine bestimmte formale Anlage, die ebenso wie jene der zeitgenössischen Kantate der opernhafte Strukturierung nach >Nummern< nachempfunden.*

⁵⁸ Zdeňka Pilková, s. 251, 263.

⁵⁹ Karel Cikrle, Jiří Sehnal, Příručka pro varhaníky. Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby, Brno 1999, s. 169.

[...] *Bereits im Jahre 1704 [!] hat der gemeinhin für >konservativ< geltende Bologneser Kapellmeister Antonio Perti in seine Motette „Orbes coelorum“ eine Cavatina in Da-capo-Form samt Ritornell integriert. [...] Veränderung zeigen sich trotz eines nahezu identischen Aufbaus, anhangt einer etwa zwei bis drei Jahrzehnte später entstandenen Motette von Fux: [...] Die vokale Solostimme ist nicht (länger) mit einem konzertierenden Soloinstrument gekoppelt, sondern wird vom gesamten Orchester begleitet. An die Stelle des Ritornells tritt ein direkt mit der Aria verknüpft, kurzes instrumentales Nachspiel.*“⁶¹

Forma offertorií může být velice variabilní ve vztahu k délce skladby: „[...] ve formálním uspořádání se nalézají v těchto skladbách velká variabilita forem. U rozsahem menších skladeb mají podobu strofické písně, přes dvoudílnou arii a arii Da Capo s instrumentální předehrou a případně dalšími ritornely. U rozsáhlejších útvarů se blížily prokomponované skladbě typu kantáty s instrumentální introdukcí, jednou nebo více sólovými ariemi, případně recitativy a sborem.“⁶²

Jak této obecné charakteristice odpovídají Vaňhalova offertoria, lze alespoň částečně naznačit na základě provedených analýz. Považuji však za nutné poukázat na fakt, že co do rozsahu bylo možné se analyticky zabývat pouze malou částí těchto skladeb. Proto si nelze u výsledných zjištění nárokovat obecnou a konečnou platnost.

Vaňhalova offertoria lze podle sazby rozdělit na dva typy, a to na sborová a na sólistická. Z pohledu formálního rozčlenění nalezneme u offertorií převahu útvarů ve třídílné formě převzaté z árie Da Capo. Rozsahem jde většinou o drobné, ale i rozsáhlejší skladby, které jsou v rámci svých velkých děl (A-B-A') bohatě vnitřně členěny s častým využitím ritornelové techniky. Instrumentální ritornel, respektive introdukce cituje tématický materiál vokálních hlasů. V závěru bývá skladba většinou ukončena tématickou codou. Krom třídílného útvaru AA'B Da Capo (WeiV.-XXe: C18), AA'B Dal Segno (WeiV.-XXe: C1) se ve Vaňhalových kompozicích vyskytuje i dvoudílná forma A-A' (WeiV.-XXf: C2+C6+C12, XXe: Es1) a třídílná A-A'-A (WeiV.-XXe: C13, XXe: Es5).

Druhou hudebně samostatnou částí offertorií, v kontrastním rytmu, tempu a zpravidla bez tématického propojení s první částí, často bývá, ale také nemusí být, sborové Alleluja. Fakt, že spojování těchto dvou částí nepředstavovalo pevný dobový úzus, lze demonstrovat na offertoriích (WeiV.-XXe: Es3: XVIII B 95, XVIII B 104 a XLII F 211 z ČMH). Široké rozšíření tohoto principu dokládá i odborná literatura: „*Das abschliessende, choris*

⁶⁰ Zdeňka Pilková, s. 263.

⁶¹ Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser (Hrsg.), *Messe und Motette. Ein kirchenmusikalische Accessoire? Die Motette im 18. Jahrhundert*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber 1998, s. 217.

⁶² Zdeňka Pilková, s. 263.

besetzte Alleluia schliesslich entspricht einer damals verbreiteten Konvention. Diese Konvention (aber nicht Norm) hatte sich zu Beginn des Jahrhunderts verbreitet.“⁶³ Z analýz těchto sborových ploch vyplývá obvyklé členění do tří dílů (ABA'), přičemž prostřední díl je modulačního charakteru a tvoří pouze několikataktový přechod k opakování první části.

U *offertorií* se sólistickou sazbou, je v rámci Alleluja tento hlas exponován se sborem, ovšem s výraznými virtuózními prvky. Tím si částečně zachovává vedoucí sólistický ráz. U *offetorií*, které jsou dochovány pod názvem *Arie* je i v rámci Alleluja zachována sólistická sazba.

Na základě prostudovaných pramenů lze tvrdit, že offertoria pro sólový hlas (resp. dueta) užívají zpravidla třídílné Da Capo formy ABA' (resp. AA'A, neboť téma zůstává totéž a kontrast mezi A a B je především v tónině a v menší míře ve variování tématu). První v rámci da capo formy opakovaný díl A exponuje dvě melodické myšlenky (*a* a *b*), z nichž jedna (často *b*) je dále výrazněji rozvíjena a variačně obměňována. Pro tento velký díl je charakteristické před koncem používání koloratury zdůrazňující klíčové slovo (často poslední slovo daného textu). V středním díle B (resp. A') je tato myšlenka zpravidla modifikována, motivicko-tématicky zpracovávána a transformována, často v kontrastní sazbě, než tomu bylo v díle A. V rámci návratu A se vrací obě melodické myšlenky v původním tvaru a tónině, jako tomu bylo na začátku. Kontrast není tedy motivicko-tématického rázu, ale spočívá v tonální a akustické podstatě (viz např. *Offertorium in C*, WeiV.-XXe: C13). Konstantní charakter po celé trvání skladby je do jisté míry ovlivněn příslušným textem, který se v rámci všech tří dílů minimálně třikrát zopakuje. Obecně lze o tomto typu offertoria tvrdit, že jednotlivé velké díly jsou vystavěny primárně na jednom hlavním tématu a ve středním dílu není exponována nová hudební myšlenka s novým textem, jak tomu bývá v třídílných áriích operních.

Melodika sólových offertorií se svojí povahou blíží operní árií. Vaňhal zde využívá pohyblivého rytmického průběhu s výraznější téměř až operní áriovou melodickou linkou s využitím virtuózních koloratur a dalších výrazových možností sólové sazby.

V offertoriích pro sbor s doprovodem orchestru využívá Vaňhal nejčastěji formu Da Capo. U této sazby jsou zpravidla exponovány čtyři a více melodických myšlenek (*a*, *b*, *c*, *d*...). V díle A/A' si vybírá opět jednu (zpravidla *b*), kterou opakuje, tématicky rozvíjí a rozšiřuje zvláště v oblasti závětí. Tato myšlenka často zastává funkci ritornelu v rámci větších pododdílů příp. menších melodických úseků. V jiném případě rozvíjí Vaňhal za

⁶³ Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser (Hrsg.), *Messe und Motette. Ein kirchenmusikalische Accessoire? Die Motette im 18. Jahrhundert*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber 1998, s. 217.

na posluchače může působit jako vliv operní tvorby. Tímto jednotlivé sborové hlasy působí vůči sobě jako protipóly za využití komplementárního principu s podporou různých instrumentálních skupin. Přitom mohou být v rámci této pohyblivější sazby využity i různé části daného textu, které zaznívají současně pod sebou.

Všechny tyto parametry mají výrazný vliv na celkový efekt a vyznění skladby. Pro další zevrubnější charakterizaci by bylo nutné prozkoumat větší množství Vaňhalových offertorií. Na základě 17 prostudovaných skladeb nelze mluvit o obecných principech a pravidlech jeho hudební řeči.

Práce s textem je v rámci sólových i sborových offertorií většinou schematická, kdy se v rámci pododdílů znovu vrací celý text. V ojedinělých případech je text podkládán naprosto volně, bez návratů a opakování (WeiV.-XXa: C1+C4, Offertorium in C na text „Ascendit Deus“), ač je hudební forma jasně členěna. Na tuto skutečnost poukazuje i B. C. MacIntyre, jenž se odvolává na bohatou Vaňhalovu zkušenost jakožto skladatele instrumentální hudby. MacIntyre soudí, že Vaňhal uspořádával hudební části do jasných forem, než aby dovolil textu ovládnout strukturu skladby, dodržoval vědomě hudební formu (sonátová, ritornelová, rondová), neovlivněnou textem.⁶⁴

Tonální průběh u Vaňhalovy drobné duchovní tvorby lze charakterizovat spíše jako statický, ne příliš komplikovaný. MacIntyre ve své studii upozorňuje na využití omezeného počtu harmonických funkcí. Jde většinou o rozšířené pasáže s tónickými a dominantními akordy,⁶⁵ což dokládají i analyzovaná offertoria.

Z doposud prostudovaných skladeb lze dojít k závěru, že sborové offertorium (forma AA'B s návratem AA'), se v rámci dílu A využívá základní a dominantní tóninu. Díl A' je na kratší ploše ve znamení živějšího harmonického rytmu (tonální vybočení), díl B využívá subdominantní tóninu a následný návrat (Da Capo, či Dal Segno) je opět ve znamení návratu základní tóniny. U sólového offertoria (forma AA'A) je díl A ve znamení základní a dominantní tóniny, díl A' využívá pestřejších tonálních změn v rychlejším sledu za sebou, čímž tyto změny dostávají nádech spíše tonálních vybočení do bližších tónin. Návrat A je ve znamení návratu základní tóniny, přičemž dochází i k tonálnímu sjednocení melodické myšlenky (bez modulace do dominantní tóniny).

V případě užití dvoudílné formy, skladatel pracuje v prvním díle se základní a posléze dominantní tóninou. V druhém díle se pracuje s tímtéž motivickým materiálem, ale

⁶⁴ Bruce C. Mac Intyre, David Wyn Jones (ed.), *Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*, in: *Musik in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge 1996, s. 131.

⁶⁵ Tamtéž.

transponovaným do jiných tónin než byly v prvním díle, tzn. že se zde vědomě vyhýbá tóninám užívaných v prvním díle.

Z harmonického hlediska jsou offertoria diatonická, pouze při gradaci a růstu napětí se využívá chromatiky, mollových tónin, sekvenčních, vzácněji imitačních postupů. V akordických tvarech se pracuje nejčastěji s hlavními kvintakordy a jejich obraty. Ze čtyřzvuků jsou nejčastěji používány dominantní septakordy a jeho obraty, mimotonální dominantní septakordy ve funkci modulačních akordů v prvním díle A, a místy i alterované čtyřzvuky, které obohacují celkový zvukový efekt.

Obsazením orchestru jsou zastoupeny ze smyčců obvyklý vrcholně klasicistní čtyřhlas se zdvojeným basem. Smyčcová sekce hraje z celého orchestru vůbec nejdůležitější úlohu, protože je nositelem estetické a obsahové kvality kompozice, na začátku anticipuje a dále exponuje motivický materiál kompozice. Dvojice houslí přitom využívá konsonantních intervalů, kdy zpěvnou melodicko-rytmickou podobu motivů přednáší spolu s vokálními hlasy (hlasem) a v dalším průběhu skladby ji dále figurativně bohatě zdobí a jinak ozvláštňují. Zůstává otázkou, nakolik tento mnohdy brilantní ráz obou těchto partů houslí, byl ovlivněn Vaňhalovou instrumentální tvorbou. Mac Intyre k tomuto faktu pouze konstatuje, že Vaňhal používal ve své duchovní tvorbě mnohé prvky instrumentálního žánru.⁶⁶

Viola je nástrojem výplňovým a doprovodným, který dodává skladbě další zvukové barvy a doplňuje harmonii o potřebný souzvuk. Ve Vaňhalových offertoriích, která byla mnou zkoumána, tento nástroj buď doslova, nebo s drobnými odchylkami kopíruje part varhan (případně violonu). Převažuje tedy tříhlas (housle I, II + nástroje bassa continua) nad čtyřhlasem. Pro konečné potvrzení této domněnky by však muselo být posouzeno větší množství skladeb, proto nelze brát tento závěr jako definitivní.

Part violone bývá podobně jako part violy také vypracován samostatně a kopíruje linku varhan.

Z dechových nástrojů jsou v rámci offertoria používány dvojice hoboju a clarin. Těchto dechových nástrojů se užívá bohatěji v dílech A a A', čímž vzniká výrazný zvukový kontrast oproti B. Dvojice hoboju hraje společně v terciích, nebo sextách, přičemž melodické myšlenky jsou citovány pouze v základních obrysech. Hoboje jsou střídavě přidružovány jak ke sboru, tak i ke smyčcům, pravděpodobně podle potřeby výsledného zvukového a barevného efektu. Hoboje bývají často nahrazovány klarinetu.

⁶⁶ Tamtéž, s. 118.

Dvojice clarin postupuje většinou homorytmicky s využitím tzv. kvint lesních rohů (postupy z tercie přes kvintu do sexty, příp. oktávy). Vzhledem k jejich omezeným technickým možnostem odpovídá charakter partů spíše bicím nástrojům, kdy je důležitější rytmický a barevný efekt zvuku, než jasná melodie. Rytmické funkci clarin odpovídá i jejich častému spojování s tympány ve Vaňhalových offertoriích. Hlavním úkolem je zde především zvukový efekt, který má navodit atmosféru slavnostnosti a pompézního lesku.

Úloha dechových nástrojů spočívá tedy ve funkci ripienových hlasů. Vaňhal často využívá principu komplementárnosti uvnitř dechové skupiny, případně i v rámci celého obsazení, čímž vzniká větší pestrost v barvě orchestru. Obecně lze však funkci dechových nástrojů charakterizovat jako prostředek pro zesílení celkového zvukového efektu a gradace u důležitých slov.

Part varhan je opatřen číslovaným basem a vyznačuje se celkově výraznou melodickou pohyblivostí. Jedná se o basso continuo, které má varhaník realizovat. Při odmlce ostatních nástrojů a vokálních hlasů se využívá pohyblivé melodie samotně znějících varhan jako spojovacího prostředku mezi jednotlivými díly.

Violoncello se v obsazení offertorií objevilo explicitně pouze jedenkrát (brněnský pramen HAM A 1869). Part tympán bývá zpravidla výsledkem pozdějšího přípisu.

Obsazení offertorií a ostatních drobných duchovních forem úzce souviselo s ekonomickými a praktickými možnostmi té které instituce, kde bylo dílo prováděno. Vzhledem k faktu, že Vaňhalovy autografy tohoto typu skladeb se nedochovaly, je nutné dobové opisy posuzovat opatrně. Poněkud větší jistotu lze mít snad pouze v případě těch vídeňských tisků, které vyšly ještě za skladatelova života.

U *Offertoria in C* z fondu Strahov,⁶⁷ nacházíme zvláštnost v instrumentaci v podobě použití tří clarin, z čehož jsou dvě využity v rámci tutti a jedna jako sólová (*Clarinis Duobus. Principal*). Principal se vyznačuje větší virtuositou (drobné rytmické hodnoty, časté kvintové skoky), délkou odpovídá a melodií de facto mísí oba party clarin I a II. Byl s největší pravděpodobností určen pro zdatnějšího, výkonnějšího hudebníka. Při srovnání s dalšími konkordancemi uloženými rovněž v ČMH z fondu Břevnov⁶⁸ a Strahov⁶⁹ jsou zde oba party clarin melodicky naprosto shodné, ale celkově technicky náročnější (vyznačuje se větším využitím melodických kroků a skoků), ovšem bez exponované třetí sólové clariny.

Offertorium de B. M. V. uložené pod signaturou XXVIII E 180 v ČMH bylo E. Troidou opsáno pouze v instrumentálních partech. Troidovy opisy byly srovnány s jedinou

⁶⁷ ČMH, sign. XLVII B 105.

⁶⁸ ČMH, sign. XXXVII B 409.

⁶⁹ ČMH, sign. XLVI F 184.

dostupnou konkordancí na území Čech. Jedná se o hudebninu z fondu Osek, v současnosti rovněž uloženou v ČMH.⁷⁰ Srovnání prokázalo, že u Troldova opisu je part varhan zastoupen violoncellem, part clarin in D klarinety in D, part tympán, hoboje a vokálních hlasů chybí.

Offertorium Solenne in G s Violino Principale pochází z fondu Osek, v současné době je uloženo v ČMH.⁷¹ Jedná se o prokomponovanější offertorium o třech dílech (recitativ-arie-sbor). V arii jsou pasáže pro sólové housle, které místy znějí za doprovodu celého orchestru. Sólový houslista hraje jinak part prvních houslí a pouze v předepsaných místech má tyto sólové vstupy.

⁷⁰ ČMH, sign. XXXII E 127.

Závěr

Jak bylo uvedeno již v úvodu, stanovila si tato bakalářská práce dva hlavní cíle. První spočíval v sepsání a systematickém utřídění pramenů drobné duchovní tvorby Jana Křtitele Vaňhala v českých fondech. Podle mého názoru se podařilo dosáhnout tohoto stanoveného cílu. Za přínosné považuji obzvláště odhalení nedostatků v tématickém katalogu Alexandra Weinmanna, který i přes svoje stáří představuje v současné době jedinou badatelskou pomůcku v této problematice. Výzkum dále prokázal, že se pramenům Vaňhalovy duchovní tvorby následně již nikdo systematictěji nevěnoval a že zde nacházíme stále nezodpovězené otázky, jako např. přesný počet zkomponovaných offertorií atd.. Stejně tak zůstává nejasná otázka Vaňhalovy podrobné biografie, pozůstalosti a osudu autografů mnoha jeho skladeb.

Do budoucna považuji též za velmi užitečné rozšířit tuto práci i o moravské a slezské hudební sbírky, neboť zejména SHK, ale i RISM obsahují pouze zlomkovité a nekompletní údaje. Domnívám se, že bližší zájem badatelů v této oblasti Vaňhalovy tvorby by přinesl mnohá nová užitečná zjištění, zejména co se týče upřesnění stavu pramenné základny v České republice.

Za druhý cíl této práce bylo stanoveno určit charakteristické kompoziční znaky Vaňhalových offertorií na základě podrobnějších analýz vybraných skladeb. S ohledem na nedostatečnou odbornou literaturu nebylo možné dojít k definitivním závěrům. Kromě předmluvy k vydáním dvou slavnostních Vaňhalových mší (ed. Paul R. Bryan a Allan Badley) a studie o jedné jeho pastorální mši Bruce C. MacIntyreho jsem nedisponovala žádným dalším pojednáním, které by blíže charakterizovalo Vaňhalův chrámový kompoziční styl. V obou případech zde navíc bylo nutné některé informace pominout, či nezohlednit, neboť se týkaly specifik zhudebňování textu menšího ordinária, která Vaňhal ve svých offertoriích nepoužíval, např. rozvinutá polyfonní sazba.

Jsem si plně vědoma, že ani počet mnou prostudovaných offertorií nepředstavuje natolik reprezentativní vzorek, na základě kterého by bylo možné plně popsat a stanovit jednotlivé charakteristiky oblasti Vaňhalovy drobné duchovní tvorby. Přesto lze konstatovat, že základem těchto skladeb je autorova bohatá melodická invence (zkomponována pravděpodobně nejprve v houslových partech), která je rozvíjena sice ne příliš komplikovanou, ale přesto maximálně využitou harmonií. Vaňhal nejvíce pracuje se zvukem orchestru a vokálních hlasů, kdy výsledného efektu dosahuje především pomocí zahuštění sazby s využitím tremol, figurací, dublování vokálních hlasů dechovými nástroji v kombinaci s kantabilními lyrickými úseky.

⁷¹ ČMH, sign. XXXII C 182.

Z pohledu vztahu hudby a textu nelze v kontextu Vaňhalových offertorií, alespoň na základě mého pozorování, hovořit o možném užívání hudebně-rétorických figur. Hudba spíše stála samostatně, text byl v mnohých případech přiřazován podle liturgické potřeby a i upravován, aby vyhověl členění hudebních frází (viz *Offertorium in C* „Laudes Deo corde puro“-WeiV.-XXe: C18). Přesto však nelze hudbě upřít vlastní dramatickou funkci.

Z pohledu formálního rozčlenění odpovídají Vaňhalova offertoria výše popsanému trendu v 18. století, kdy se mnohé žánry světské tvorby, zejména opery, promítly do duchovních děl. Konkrétně se jedná o užívání třídílného půdorysu da capo a dal segno arie, zde ovšem autor nepracuje s tak výraznými kontrasty afektů mezi jednotlivými hlavními díly. Zároveň nelze Vaňhala označit za autora pracujícího v rámci těchto forem zcela schematicky. Naopak, jak prokázaly dvě podrobné analýzy, u kompozic navzájem si podobných v mnoha ohledech (sazbou, obsazením, délkou, obsahem textu) využívá pokaždé jiné kompoziční prostředky k dosažení výsledného efektu.

Do budoucna považuji za nutné srovnat větší počet Vaňhalových chrámových skladeb s díly jeho současníků, abychom tak mohli získat skutečnou představu o jeho individuálním kompozičním stylu a významu pro vývoj duchovní tvorby v rámci druhé poloviny 18. století.

Seznam použité literatury

Soupis obsahuje pouze výčet použitých oficiálně vydaných publikací (slovníky, časopisy aj.). Na jednotlivé prameny, respektive na jejich signatury a místa uložení je odkazováno průběžně v textu. Literatura je řazena chronologicky.

- Johann Baptist Wanhal, Johann Gottfried Dlabacž (Hrsg.), *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 3, Prag 1815.
- Václav Bělohavý, *Lebensbeschreibung. Seinem Sohn in die Feder diktiert*, Leipzig 1908; *Vzpomínky hudebníka XVIII. století. Svému synu diktoval Karel Ditters z Dittersdorfu*, Praha 1959.
- Bohumír Štědroň, Vaňhal, Jan Křtitel, Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Praha 1965.
- Alexander Weinmann, Karl Heinz Füssl, H. C. Robbins Landon (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Reihe 2, Fol. 15, Wien 1972.
- Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder-Steiner-Haslinger (Wien 1803-1826)*, Reihe 2, Folge 19, Bd. 1, München-Salzburg 1979.
- Alexander Weinmann (Hrsg.), *Themen - Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptist Wanhal*, Bd. 1, Wien 1988.
- Alexander Weinmann (Hrsg.), *Themen - Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptist Wanhal*, Bd. 2, Wien 1988.
- J. Kouba, *ABC hudebních slohů*. Offertorium, Praha 1988.
- Zdeňka Pilková a kol. (ed.), *Hudba v českých dějinách. Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, Praha 1989.
- S. V. Klíma, *K biografii Jana Vaňhala (1739-1813)*, v: *Hudební věda*, roč. XXVII, č. 4, 1990.
- Bruce C. Mac Intyre, David Wyn Jones (ed.), *Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*, in: *Musik in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge 1996.
- Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser (Hrsg.), *Messe und Motette. Ein kirchenmusikalische Accessoire? Die Motette im 18. Jahrhundert*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber 1998.

- Karel Cíkrle, Jiří Sehnal, *Příručka pro varhaníky*, Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby, Brno 1999.
- Allan Badley, Paul R. Bryan, *Missa Pastoralis (XIX: G4); Missa in C (XIX: C7)*, Foreword, nakl. Artaria, Wellington 2000.
- Johann Baptist Wanhal, Paul R. Bryan, John Tyrrell (ed.), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26, Oxford 2001.
- Johann Baptist Vanhal, Markus Grassl, Ludwig Finscher (Hrsg.), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.16 Personenteil, Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 2006.

Příloha č. 1

OFFERTORIA						
Číslo	Název	Text	Obsazení z titulního listu	Dochované party	Datace	Umístění, signatura
<i>WeiV. - Offertorium in C (XXe: C1) = Motetto in C (XXc: C8) = Graduale in C (XXd: C4)</i>						
1)	Offertorium de Beatissima Virgine Maria in C	Maria gustum sentio	SATB, vl 1, 2, ob seu cl 1, 2, clni 1, 2, a-vla, vlne, org	dochováno vše	cca 1770	Praha, NM XXXVII B 437
2)	Offertorium Nro 1	Eja Chori jubilemus Summo Deo laudes/Matri Dei laudes	SATB, vl 1, 2, a-vla obl., cl 1, 2, clni 1, 2, Basso Generali	dochováno vše	1/4 19. st.	Praha, NM XLVII B 87
3)	Offertorium in C de omni Solemnitate	Eja Chori jubilemus Summo Deo laudes demus	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, tp, org	tp schází, vlne a org navíc	18. st.	Praha, NM XVIII B 71
4)	Offertorium	Eja chori jubilemus Summo	SATB, vl 1, 2, a-vla, cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	vla, clno 2, cl 1, 2, tp	1/2 19. st.	Praha, NM XL E 204
		Deo/Omni die dic Mariae		schází, ob 1, 2 navíc		
5)	Offertorium Nro 2 in C	Eja Chori jubilemus Summo Deo laudes demus	SATB, vl 1, 2, cl 1, 2, cor 1, 2, org	místo cor 1, 2→clni 1, 2	cca 1/3 19.st.	Praha, SK ČSR (UK) 59 R 1257
6)	Offertorium in C	Deus Parenti debitum	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, a-vla, org	dochováno vše	s.a.	Praha-Konzervatoř, sign. 10470
7)	Offertorium in C	Regem apostolorum	Na titulním listě není obsazení vypsáno	SAB, vl 1, 2, a-vla obl., cl 1, 2-in B, fg, cor 1, 2-in C	s.a.	Praha-Konzervatoř, sign. 7343
8)	Offertorium Nro 1 in C	Eja Chori jubilemus	SATB, vl 1, 2, clni 1, 2-in C, tp, org	dochováno vše	cca 1830	Brno, HAM A 36537
9)	Offertorium Nro. 1	Ad hoc festum properate	SATB, vl 1, 2-in C et B, fl 1, 2, cl 1, 2-in B, tp, org, 2 org transposito,	dochováno vše	1.6.1797	Český Krumlov, StA prac. sign. 3775

WeiV. - Offertorium in C (XXe: C2) = Motetto in C (XXc: C10)						
10)	Offertorium No. 2	Astra caeli intonatet/Surgit	SATB, vl 1, 2, a-vla obl., cl 1, 2-in B, clni 1, 2,	dochováno vše	1/4 19. st.	Praha, NM XLVI F 184
		Christus Alleluja	BC (=org)			
11)	Offertorium duplex de Tempore C No. 1	Astra coeli intonate	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, cor 1, 2-in B,	cor 1, 2 chybí	s.a.	Praha, NM XXXVII B 409
			a-vla, fond (=org)			
12)	Offertorium in C	Astra Caeli intonate	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, Principal, a-vla, tp, org	dochováno vše	1/3 19. st.	Praha, NM XLVII B 105
13)	Offertorium	Astra Caeli intonate	4 hlasy, malý orchestr a varhany	SATB, vl 1, 2, a-vla, vlne, cl 1, 2, clni 1, 2- in C, org	1/4 19. st.	Praha, SK ČSR (UK) 59 R 4496
14)	Offertorium in C	Astra coeli intonate	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, vla, vlne, org	místo cor 1, 2→clni 1, 2	s.a.	Praha, sv. Jakub-Pulk. 447
15)	Offertorium de Omni Festo in C	Astra Caeli intonate	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, a-vla, org, tp, vlne	místo clni 1, 2→cor 1, 2	s.a.	Praha-Konzervatoř, sign. 10471
16)	Offertorium C	Astra coeli in tonate	SATB, vl 1, 2, cor 1, 2, cl 1, 2, org	a-vla, tp navíc,	1/2 19. st.	Brno, HAM A 28679
				místo cor 1, 2→clni 1, 2		
17)	Offertorium	Astra coeli intonate	SATB, vl 1, 2, cor 1, 2, tp, org	vl 1, 2, cor 1, 2 schází	r. 1822	Brno, HAM A 34381
18)	Omnia Majori divino dentur Honori.	Astra caeli intonate	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, a-vla, org	dochováno vše	3/4 18. st.	Sokolov, OA 244
	Offertorium in C.					
WeiV. - Offertorium in C (XXe: C3) = Motetto in C (XXc: C16)						
19)	Offertorium in C	Ave coeli Domina/Verba mea	SATB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2, cor 1, 2, clni 1, 2-	SA, cl 1, 2, cor 1, 2, clni 1, 2 princ., tp,	zač. 19. st.	Praha, NM XVIII B 75

WeiV. - Offertorium in C (XXe: C5)						
20)	Offertorium in C de omni Festo	Ad festum properate cito	SATB, vl 1, 2, vla, clni 1, 2, ob 1, 2 seu cl 1, 2 obl., tp, vlne, org	dochováno vše	s.a.	Praha, NM XXXVII B 396
WeiV. - Offertorium in C (XXe: C6) = Offertorium in C (XXe: C9) = Motetto in C (XXc: C7)						
21)	Offertorio in C de bea: Virgine Mariae	O Maria virgo pia	SATB, vl 1, 2, a-vla, cl 1, 2, clni 1, 2, tp, vlne, org	dochováno vše	r. 1832, tp= konec 19. st.	Praha, NM XLIX E 112
22)	Offertorium	Omnes gentes plaudite	SATB, vl 1, 2, a-vla, cl 1, 2, clni 1, 2, org	místo clni 1, 2→cor 1, 2 1 part vl 1, 2 navíc, violette navíc	1. pol. 19.st.	Praha, NM XVIII B 68
23)	Offertorium in C	Eja chori resonate/Veni sancte Spiritus	SATB, vl 1, 2, cl 1, 2-in B, cor 1, 2, org	dochováno vše	s.a.	Praha, NM III C 135
24)	Offertorium in C	Eja chori jubilemus summo Deo / summo Matri	SATB, vl 1, 2, clni 1, 2, a-vla obl., tp, org	dochováno vše	s.a.	Praha, NM LB 20
25)	Offertorium in C de Tempore	Eia chori jubilemus summo Deo laudes demus	SATB, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2 vel cl 1, 2, clni 1, 2, vlne, org	dochováno vše	s.a.	Praha, NM XXXVII B 438
26)	Offertorium de B. V. Maria et pro omni Festivitate	O Maria, Virgo pia/In hac die tam solemni	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, cor vel clni 1, 2-in C, a-vla, org	2x S	cca 1820	Broumov, chrám sv. Petra a Pavla 324
27)	Offertorium primum in C	Omnes gentes plaudite	SATB, vl 1, 2, cl 1, 2-in C, clni 1, 2-in C, a-vla obl.,	dochováno vše	ante 1830	Loukov, Far. A. 151 (14)
28)	Offertorium De Beata in C	O Maria Virgo pia	SATB, vl 1, 2, a-vla, cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	1/4 19. st.	Opava, Slezské muzeum, sign. A 419
WeiV. - Offertorium in C (XXe: C8)						
29)	Offertorium in C de	O Redemptor o Jesu	SATB, vl 1, 2, vla obl.,	místo cor 1, 2→clni	s.a.	Praha, NM XVIII B

WeiV. - Offertorium in C (XXe: C13)						
30)	Offertorium in C de Beata	O Maria virgo pia	S vel T solo, AB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2, tp, clni 1, 2, org	dochováno vše	s.a.	Praha, NM XVIII B 67
31)	Offertorium	O Maria virgo pia	S oder T Solo, AB, vl 1, 2, vla ad lib., cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	s.a.	Praha, NM XII F 338
32)	Offertorium	O, Maria, virgo pia	S-solo, vl 1, 2, a-vla, cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	2x tp	1/2 19.st.	Brno, HAM A 494
33)	Offertorium	O Maria, virgo pia	S/oder T Solo/, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, vla ad lib., tp, vlne et violonz, org	S, ob 1, violonz schází, místo ob 1→cl 1	cca 1820	Brno, HAM A 1869
34)	Offertorium	O Maria virgo pia	S (oder T) solo, ATB, vl 1, 2, vla (ad lib.), cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	cca 1850	Český Krumlov, StA prac. sign. 3777
35)	Offertorium	O Maria virgo pia/In te credo in te spero	S oder T solo, ATB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	místo cl 2→ob 2, tp chybí	s.a.	Opava, Slezské muzeum, sign. A 756
WeiV. - Offertorium in C (XXe: C14)						
36)	Offertorium	O Maria virgo pia	T (oder S) solo, SAB, vl 1, 2, vla (ad lib.), cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	cca 1821	Praha, NM XXXVI F 39
37)	Offertorium	O Maria virgo pia	T (oder S) solo, SAB, vl 1, 2, vla (ad lib.), cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	ante 1821	Praha, NM XXXVI F 40
38)	Offertorium	O Maria virgo pia	SATB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	cca 1/2 19.st.	Praha, NM XVIII B 63
39)	Offertorium	O Maria virgo pia	S v. T solo, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, clni 1, 2, tp, org	T schází, vlc navíc	1/2 19. st.	Brno, HAM A 1870
40)	Offertorium	O Maria virgo pia	T (oder S) solo, SAB, vl 1, 2, vla (ad lib.), cl 1, 2,	dochováno vše	cca 1850	Český Krumlov, StA prac. sign. 3777

41)	Offertorium	O Maria virgo pia, či In te credo in te spero	T oder S solo, SAB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	s.a.	Opava, Slezské muzeum, sign. A 757
42)	Offertorium für Marientage	O Maria virgo pia	SATB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	cca 1831	Sokolov, OA 277
WeiV. - Offertorium in C (XXe: C18) = Salve Regina in C (XXg: C2)						
43)	Offertorium	Laudes deo corde puro	SATB, vl 1, 2, cl 1, 2, cor 1, 2, clni 1, 2, a-vla, org	fl 1, 2, tp-in C et G, Bs (=vlne) navíc	2/4 19. st.	Praha, NM XXXVI B 300
44)	Offertorium Solemne in C	Laudes Deo corde puro	SATB, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2 seu cl 1, 2, clni 1, 2, vlne, org	dochováno vše	cca 1780	Praha, NM XXXVII B 439
45)	Offertorium in C	Laudes Deo corde puro	SATB, vl 1, 2, cl 1, 2, clni 1, 2, a-vla, org	2x cl 1, 2, 2x clni 1, 2	s.a.	Praha, NM XL D 377
46)	Offertorium in C	Laudes deo corde puro	SATB, vl 1, 2, cl 1, 2-in B, clni 1, 2-in C, a-vla, org	vlne navíc	r. 1799	Praha, NM XVIII B 72
47)	Offertorium in C dur de Omni Tempore	Laudes deo corde puro	SATB, vl 1, 2, clni 1, 2-in C, a-vla, org	dochováno vše	zač. 19. st.	Praha, NM XVIII B 72
48)	Offertorium in C	Laudes Deo corde puro	SATB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2, cor 1, 2, clno principali, tp, org	dochováno vše	cca 1820	Broumov, chrám sv. Petra a Pavla 303
49)	Offertorium	Laudes Deo corde puro	SATB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2, cor 1, 2, org	dochováno vše	1/4 19. st.	Česká Třebová, Měst. muzeum H 95
50)	Offertorium Festivum ex C	Laudes Deo corde puro	SATB, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2, cor 1, 2-ex C, tp, org	místo ob 1, 2→cl 1, 2-in B	cca 1810	Mladá Boleslav, Okr. A. 77 (39-181)
51)	Offertorium in C	Laudes Deo corde puro	SATB, vl 1, 2, a-vla, clni 1, 2, org	dochováno vše	r. 1826	Loukov, Far. A. 140 (176)

52)	Offertorium C De omni Solemnitate	Laudes Deo corde puro	SATB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2, clni 1, 2, org	cl 1, 2 schází	2/4 19. st.	Paseky nad Jizerou, Krkonoše
						muzeum M 29
WeiV. - Offertorium in C (XXe: C19) = Motetto in C (XXc: C1) = Arie in C (XXf: C7)						
53)	Offertorium D. B: V: M:	O Mortales festinate	S-solo, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2, cor 1, 2 ex C, org	místo cor 1, 2→clni 1, 2	1/4 19. st.	Praha, SK ČSR (UK) 59 R 3171
54)	Offertorium Solenne ex C De Sanctis	Quos caeli claudunt	SATB, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2, clni 1, 2-in C, tp-in C,	dochováno vše	r. 1783	Praha, NM XXXII D 169
		limites (S-solo), Alleluja	org			
		(sbor)				
WeiV. - jako Offertorium nenalezeno, ale jako Motetto in C (XXc: C3) = Arie in C (XXf: C5)						
55)	Offertorium: in C. de B: V: M: et omni	O Maria Virgo pia/Pleno	A-solo, STB, vl 1, 2-in dupplo, vla 1, 2, ob 1, 2,	dochováno vše	1/2 19.st.	Praha, NM XVIII B 59
	Tempore	choro plausu novo jubilate	clni 1, 2-in C, tp, org, vlne			
		(A-solo), Alleluja (sbor)				
WeiV. - jako Offertorium nenalezeno, ale jako Motetto in C (XXc: C4) = Arie in C (XXf: C2) = Arie in C (XXf: C6) = Arie in C (XXf: C12)						
56)	Offertorium	O Patrone singularis	SATB, vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	1/2 19.st.	Praha, NM XVIII B 58
		(S-solo), Huc convola huc propera (sbor)				
WeiV. - jako Offertorium nenalezeno, ale jako Motetto in C (XXc: C5) = Arie in C (XXf: C4)						
57)	Offertorium ex C solem.	Quos coeli claudunt	SATB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, clni 1, 2, org	dochováno vše	1/2 19. st.	Praha, NM XXXVIII A 448
		limites (A-solo), Ut tutior pateat (sbor)				
58)	Offertorium in C	Quos coeli claudunt limites (A-solo), Ututior, pateat (sbor)	SATB (A-obl.), vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2, cor 1, 2, org	tp navíc	1/2 19. st.	Praha, NM XVIII B 29

59)	Offertorium Solenne de Sanctis	Quos caeli claudunt	S, A-conc.,TB, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2-in C, vla,	místo clni 1, 2 → cor 1, 2	s.a.	Praha, NM XXXII C 183
		limites (A-solo), Ut tutior pateat (sbor)	org			
60)	Offertorium Solenne de Sanctis	Quos coeli claudunt	A-conc., STB, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, a-vla, org	místo cor 1, 2 → clni 1, 2	r. 1780	Praha, NM LC 341
		limites (A-solo), Ut tutior, pateat (sbor)				
61)	Offertorium in C	Quos coeli claudunt	A-solo, STB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, clni 1, 2-in C, org	dochováno vše	cca 1800	Broumov, chrám sv. Petra a Pavla 292
62)	Offertorium Solenne ex de Beata Virgine Maria	O Maria virgo pia	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, a-vla, fond.	dochováno vše	2/2 18. st.	Kutná Hora, muzeum Hr 588
63)	Offertorium in C	Quos coeli claudunt	S, A-solo, TB, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2 vel cl 1, 2-in C,	cl 1, 2 chybí	r. 1828	Loukov, Far. A. 129 (23)
		limites	clni 1, 2 ,org			
64)	Offertorium in C: Pro omni Festo	Quos coeli claudunt limites	SAT, B-solo, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2-in C, org	cl 1, 2-in B navíc	1/4 19. st.	Nymburk, SOkA sign. 57 hud.
65)	Offertorium de Beata	Lauda Sion	S-solo, ATB, vl-solo, vl 1, 2, cl 1, 2, cor 1, 2, org	místo S-solo→A-solo, místo S-solo→S rip., místo cor 1, 2→clni 1, 2, vl-solo schází, vla navíc	1/3 19. st.	Opava, Slezské muzeum A 349
66)	Offertorium de Sanctis	Magnificemus Dominum	A-conc, STB, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2, clni 1, 2, cor 1, 2, tp, org	dochováno vše	cca 1835	Teplice nad Metují, chrám sv. Vavřince B 64
WeiV. - jako Offertorium nenalezeno, ale jako Motetto in C (XXc: C11)						
67)	Offertorium in C	Estote fortes	SATB, vl 1, 2, a-vla, clni	místo cl 1, 2→ob 1, 2,	1/3 19. st.	Choceň, Děkanský

			1, 2, cl 1, 2, tp, org			úřad 67
WeiV. - jako Offertorium nenalezeno, ale jako Litanie in C (XXa: C1+C4)						
68)	Offertorium	Ascendit deus	SATB, vl 1, 2, bas (=vlne), org	3x S, 2x A, 2x B	r. 1857	Praha, NM XVIII B 66
WeiV.-Offertorium in D (XXe: D2) = Motetto in D (XXc: D1) = Motetto in C (XXc: C2) = Arie in D (XXf: D2)						
69)	Offertorium in D a Festivitate	Huc omnes advolate	SAT, B-conc., vl 1, 2, a- vla, ob 1, 2, cor 1, 2-in D,	S schází	s.a.	Praha, NM III C 83
		(B-solo), Alleluja (sbor)	org, vlne, tp			
70)	Offertorium ex D	O quam bonus est Deus	SAT, B-conc., vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, vla, tp, org	SATB, vl 1, 2, vla, clni 1, 2,	s.a.	Praha, NM XXXII D 173
		(B-solo), Alleluja (sbor)		org navíc		
71)	Offertorium in D Solenne	O quam bonus est Deus noster	Na titul. straně není výčet nástrojů	SAT, B-solo, vl 1, 2, vla, org, cl 1, 2-in A, clni 1, 2- in D, tp	cca 1830	Beroun, OA sign. HU 963
72)	Offertorium in D de Beata Virgine et de	O Maria Virgo pia/O quam	B-solo, SAT rip., vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2 obl.,	dochováno vše	cca 1800	Turnov, muzeum M 391 (40)
	Tempore	bonus est Deus noster	clni 1, 2 obl., tp, org			
		(B-solo)				
WeiV. - Offertorium in D (XXe: D4)						
73)	Offertorium	Festum diem omnes gen tes	SATB, vl 1, 2, clni 1, 2, a-vla, tp, vlne, org	dochováno vše	cca 1790	Praha, NM XXXVII B 417
WeiV. - Offertorium in D (XXe: D5)						
74)	Offertorium in [B!] de B: V: Mariae	O Maria O virgo pia, či	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, a- vla, clni 1, 2, tp, org, vlne	dochováno vše	s.a.	Praha, NM XLIX E 37
		O Joannes Pater piae				
75)	Offertorium in D de	O Maria o Virgo pia	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, a-	B schází, 1 part org	s.a.	Praha, NM XVIII B

	B. V. Mariae		vla, cor 1, 2, tp, org, vlne	navíc, vlne schází		99
WeiV. - jako Offertorium nenalezeno, ale jako Motetto in D (XXc: D3)						
76)	Offertorium in D	Ad plausus ad jubila / Sis Jesu nostrum gaudium	SATB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, cor 1, 2, clni 1, 2, tp, org	2x SATB, vlne con vlc org	s.a.	Praha, NM XVIII B 80
77)	Offertorium in D de Jesu	Sis Jesu nostrum gaudium	SATB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, cor 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	s.a.	Praha, NM XVIII B 80
WeiV. - Offertorium in Es (XXe: Es1)-sborová část = Motetto in Es (XXc: Es3) = Arie in Es (XXf: Es3)						
78)	Offertorium Dis	Ecce diem Domini (S-solo)	S-conc., ATB, vl 1, 2, a- vla, ob 1, 2, cor 1, 2, org	dochováno vše	13.5.1782	Praha, NM XL A 418
		Eja Chori resonate (sbor)				
79)	Offertorium ex Dis Nro. 1	Ecce diem Domini (S-solo)	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, a-vla obl., org	T a ob 1, 2 schází	konec 18.st.	Praha, NM XVIII B 105
		Eja Chori Resonate (sbor)				
80)	Offertorium in Dis	Hic ad aram (S-solo),	S-conc., ATB, vl 1, 2, a- vla obl., cl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, org	dochováno vše	cca 1800	Brno, HAM A 416 (inv. č. 425)
		Eja Chori Resonate (sbor)				
WeiV. - Offertorium in Es (XXe: Es3) = Arie in Es (XXf: Es2)						
81)	Offertorium de B. V. Maria	O Maria virgo pia (B- solo) Mater admirabilis (S-solo)	SB, vl 1, 2, cl 1, 2, vla, fg 1, 2, cor 1, 2, org, vlne	dochováno vše	s.a.	Praha, NM XVIII B 95
83)	Offertorium de B V M	O Maria virgo pia (B- solo)	SB, vl 1, 2, cor 1, 2, vla, vlne, org	dochováno vše	konec 18.st.	Praha, NM XVIII B 104
		Mater admirabilis (S- solo)				
84)	Offertorium de B. V. M.	O Maria virgo pia/O patro- ne Sancte bone/Cecilia	SB, vl 1, 2, ob 1, 2, fg 1, 2, cor 1, 2, vla, Bs	dochováno vše	1/3 19. st.	Praha, NM XLII F 211

		virgo pia (B-solo)				
		Mater admirabilis/Pater				
		admirabilis/ Virgo admira bilis (S-solo)				
85)	Offertorium de B. V. Marie	O Maria virgo pia	SB, vl 1, 2, ob 1, 2, fg 1, 2, cor 1, 2-in Dis, vla, vlne, org	2x part ob 1, 2, 2x part org, vla chybí.	cca 1810	Brno, HAM A 18025
WeiV. - Offertorium in Es (XXe: Es4)						
86)	Offertorium in Dis, de Beatissima Virgine	O gloriosa Coeli Domina	SATB, vl 1, 2, cor 1, 2, a-vla, vlne, org	dochováno vše	cca 1770	Praha, NM XXXVII B 436
	Maria					
WeiV. - Offertorium in Es (XXe: Es5) = Salve Regina in Es (XXg: Es5)						
87)	Offertorium	O Maria Virgo pia	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, vla, clni 1, 2, tp in Dis, org	dochováno vše	ante 1795	Praha, NM XLVI A 397
88)	Offertorium in Dis	O! Maria o Virgo pia	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, clni 1, 2, tp, org	vla, vlne, cl 1, 2 navíc	2/4 19. st.	Praha, SK ČSR (UK) 59 R 1255
89)	Offertorium in Es	O terrarum auctor orbis	SATB, vl 1, 2, vla, vlne, ob 1, 2, clni 1, 2, tp, org	dochováno vše	cca 1800	Brno, HAM A 34918
WeiV. - Offertorium in Es (XXe: Es6), také jako Motetto in Es (XXc: Es1)						
90)	Offertorium in Dis De Beata	O Maria virgo pia (S- solo), Alleluja (sbor)	SATB, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2, clni 1, 2-in Dis, tp- in	dochováno vše	r. 1783	Praha, NM XXXII C 172
WeiV. - jako Offertorium nenalezeno, ale jako Arie in Es (XXf: Es1) = Arie in Es (XXf: Es5)						
91)	Offertorium	Quis me separabit	Titulní strana nedochována	B-solo, vl 1, 2, a-vla, basso, cl 1, 2-in B, cor 1, 2-in Es	s.a.	Praha, SK ČSK (UK) 59 R 3172
WeiV. - Offertorium in G (XXe: G5)						
92)	Offertorium in G Nro 1	In hac die tam Solemni	SATB, vl 1, 2, vla, cl 1, 2-in C, cor 1, 2-in G, org	dochováno vše	4/4 18. st.	Praha, SK ČSR (UK) 59 R 1256

WeiV. - Offertorium in G (XXe: G6)						
93)	Offertorium Solenne in G	O pia Mater tuum in omni	SATB, vl principalo, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2,	dochováno vše	r. 1785	Praha, NM XXXII C 182
		(S-solo:recitativ), O Maria	clni 1, 2-in C, org			
		o Virgo pia (S-solo:arie),				
		Huc convola, huc propera sbor)				
WeiV. - jako Offertorium nenalezeno, ale jako Motetto in G, 2. incipit (XXc: G1) = Arie in G (XXf: G6)						
94)	Offertorium ex G. De OO Sanctis	O felices coeli cives (T-solo), Alleluja (sbor)	T-solo, SAB, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, a-vla, tp, org	dochováno vše	s.a.	Praha, NM XXXII C 174
95)	Offertorium in G de Beate V. Mariae et pro	O Maria virgo pia/O mortales	SATB, vl 1, 2, a-vla obl., cl 1, 2, clni 1, 2, tp, org	místo clni 1, 2→cor 1, 2	zač. 19. st.	Praha, NM XVIII B 77
	omni festo	festinate (T-solo), Alleluja, (sbor)		vlne a vl 1 navíc		
96)	Offertorium a Alleluja	O Maria virgo pia/O mortales	T-solo, SATB-choro, vl 1, 2, a-vla, cb, cor 1, 2,	cb schází	r. 1900	Praha, NM XVIII B 77
		festinate (T-solo), Alleluja	cl 1, 2, tp, org			
WeiV. - Offertorium in A (XXe: A1) = Motetto in A (XXc: A2) = Salve Regina in A (XXg: A2)						
97)	Offertorium in A maggiore de Beata	V ČMH není hudebnina přístupná	S, A-conc., TB, vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2-in D,	dochováno vše	r. 1788	Praha, NM XXXII C 172
98)	Offertorium in A de Beata V: Maria	O Maria virgo pia (S-solo/	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2-in D, vla 1, 2, org	místo ob 1, 2→cl 1, 2-in D	r. 1806	Praha, SK ČSR (UK) 59 R 4323
	[Duetto=připis pozdější rukou]	dueto), Alleluja (sbor)		clni 1, 2-in A navíc		

WeiV. - Offertorium in A (XXe: A2) = Motetto in A (XXc: A1)						
99)	Offertorium de B. M. V.	Opsáno bez vokálních hlasů	vl 1, 2, vla, vcl, cl 1, 2-in D	cl 1-in D navíc	7.6.1940	Praha, NM XXVIII E 180
100)	Offertorium Solenne in A De Beata	O Maria, Virgo pia	SATB, vl 1, 2, a-vla, ob 1, 2, clni 1, 2-in D, tp-in D,	2x S	r. 1783	Praha, NM XXXII E 127
Offertorium in B (XXe: B1)						
101)	Offertorium in B: De Tempore vel	Bone Deus Amor meus	SATB, vl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, a-vla, org	dochováno vše	s.a.	Praha, NM XXX B 137
	B: V: Mariae	(S-solo), Alleluja (sbor)				
102)	Offertorium in B De tempore	Non vana orbis gaudia (S-so-	S-solo, ATB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2 obl., clni 1, 2-in B,	2x clni 1, 2, 2x tp	r. 1784	Praha, NM XXXII D 174
		lo), Coeli cives canite (sbor)	tp-in B et F, org			
WeiV. - Offertorium in B (XXe: B2)						
103)	Offertorium Solenne in F: De Sanctis.	O felices coeli cives (S-solo),	SATB, vl 1, 2, vla obl., ob 1, 2, clni 1, 2-in B, tp-	tp schází	r. 1783	Praha, NM XXXII C 176
		Alleluja (sbor)	in F et B, org			

Příloha č. 2

SPORNÁ AUTORSTVÍ (offertoria) dle RISMu A/II			
1)	Offertorium in C	Česká Lípa, OA No 438 hud.	6x Carl Ditters von Dittersdorf (1737-1799)
	"In die tam Solemni"		Offertorium in C "Cantate omnes gentes pie adeste mentes", nebo
2)	Offertorium in C	Loukov, Far. A. 111 (93)	Kantáta "Kommt lasst uns Gott lobsing" (CZ PU - 59 R 4334,
	"In die tam Solemni"		B Bc-11663, B Bc-12681)
			Moteto solem. in C "In die tam solemni" (CZ LIT-401)
			Moteto Solemne in C de Communi unius Martyris "Ad laeta prope-
			rate" (CZ TAS-12506)
			Offertorium in C solen. "In die tam solemni" (CZ Pnm XXXVIII A
			368)
			<i>1x anonym</i>
			Moteto Solenne in C de Confessore Pontifice vel de Resurrectione
			Domini "Ecce sacerdos magnus" (CZ Pkřiž XXXV F 67)
			<i>1x Antonín Laube (1718-1784)</i>
			Moteto Solem. De quavis solemnit in C "In die tam solemni"
			(D OB-MO 593)
3)	Offertorium in C	Brno, HAM A 543	<i>1x Johann Baptist Vanhal (1739-1813)</i>
	"Ave Maria gratia plena",	(inv. č. 425)	Offertorium in C "Ave Maria" (SK BRnm-MUS VII 392)
	či "Laudate Deum nostrum"		
4)	Offertorium de uno Martiri in C	Praha, NM XVIII B 64	6x Leopold Hofmann (1738-1793)
5)	Offertorium in C pro unius	Praha-Konzervatoř	Offertorium de beat. Virg. Mariae "O magna caeli Domina" (CZ
	Martiris "Justus ut palma	A - I - R 109	LIT-398)
	florebit", nebo také Offertorium		Offertorium de B V: M in C "O magna caeli Domina" (CZ Pnm -
	in C de Beata "Maria Mater gratia"		XLIX E 320)

			Moteto De B. V. Maria aut de Sancto ex C "O magna caeli Domina" (CZ Pnm - XLVI F 242)
			Moteto in C "O magna caeli Domina" (H VEs-Grad. 705)
			Moteto in C "Jesu dulcis memoria" (A WIL-Ms 486)
			Motetto de Tempore (a) Beata in C "Maria mater gratiae" (CZ OP-A 65)
6,7,8)	Offertorium in C	Praha, NM XVIII B 31	<i>1x Steiner</i>
			Offertorium in C "Properate cito festinate" (A FB-27)
			<i>1x Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)</i>
			Offertorium Solemne in C "Properate cito festinate" (CZ PU - 59 R 2984)
9,10)	Offertorium solemne in C	Praha, NM XVIII B 76	<i>1x Mentzel (18. st.)</i>
11)			Offertorium in C "Vos purpurati martyres" (CZ PU - 59 R 3201)
12)	Offertorium in C	Praha, NM XVIII B 65	<i>3x Johann Franz Xaver Sterkel (1750-1817)</i>
			Koncert pro harfu (1. věta) DK A-(R6)
			Koncert pro klavír (1. věta) D KII-Ws 329
			Koncert pro klavír (1. věta) D Mbs-Mus. ms. 3494
13)	Offertorium in C	Praha, NM XVIII B 74	<i>1x Johann Baptist Vanhal (1739-1813)</i>
			Offertorium in C "Ecce sacerdos magnus" / "Angelus pacis Michael" (CZ Pnm XVIII B 74)
14)	Offertorium pro omni tempore in C	Praha, NM XVIII B 73	<i>1x Kajetán Vogl (1750a-1794)</i>
			Offertorium in G "Laudate Dominum" (CZ TCsm-0035/08/004)

			<i>1x Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)</i>
			Aria con Choro in C "Maria mater gratiae", nebo také " In te Domine speravi" (PL OPsm - Without shelfmark)
15)	Offertorium in C	Praha, NM XVIII B 61	<i>1x Johann Baptist Vanhal (1739-1813)</i>
			Missa Excerpts in C "Quoniam" (D KFp-Musikalien 4,1), Wei-deest
16)	Offertorium in C	Praha, NM XVIII B 70	<i>1x Hataš</i>
			Offertorium in C "O piaae mentes" (CZ Pu - 59 R 3021)
17)	Offertorium in C	Praha, NM XVIII B 69	<i>1x Johann Baptist Vanhal (1739-1813)</i>
			Offertorium in C "Ad hoc festum properemus" (CZ Pnm-XVIII B 69)
			<i>1x František Xaver Křištof Kohl (1746-1832)</i>
			Offertorium in C "Ad hoc festum convolate" (CZ Pnm-XLVI E 383)
			<i>1x T. W. Fischer (18. st.)</i>
			Offertorium in C "Salus Deo nostro" (CZ CB-M 32)
18,19)	Offertorium Dupex Basto in D	Rakovník, OA sign. HU 49	<i>7x František Xaver Brixl (1732-1771)</i>
			Offertorium Pastoritium in D "Huc pastores convolate" (D EB-Without shelfmark)
			Offertorium in D "Huc pastores convolate" (SK BRnm-MUS XIII 6, CZ Psj-66)
			Offertorium Pastorale in D "Huc pastores convolate" (CZ PU - 59 R 3474)
			Moteto Pastorale in D "Huc pastores convolate" (CZ Pkrevisoiž - XXXV D 211, CZ Bm - A 5737)
			Offertorium Pastorium Huc Pastores "Huc pastores convolate"
			(SK BRnm-MUS XXV 18)

			<i>1x Anonym</i>
			Motetto vel Graduale pastoralis in D "Huc pastores convolate"
			(CZ LIT-182)
20)	Offertorium Solenne in Es	Beroun, OA sign. HU 966	<i>1x Johann Baptist Lasser (1751-1805)</i>
			Missa III in Es op. 2, Credo (B D-Sulp127)
21)	Offertorium de Maria Virgine in	Praha, NM XVIII B 32	<i>2x Kajetán Vogl (1750a-1794)</i>
	Dis		Moteto in Es "Omnes fideles huc convolate" (CZ PU - 59 R 3019)
			Offertorium in Dis "Omnes fideles huc convolate" (CZ Pnm
			XXXVIII A 446)
			<i>4x Eugen Pausch (1758-1838)</i>
			Offertorium in F "Transfige amoris telo" CH SAf-Musikbibl. P12
			(Ms. 6823), CH HE-Bibl. P4 (Ms. 6278)
			Offertorium ex F. Pastor "Transfige amoris telo" (D Kza Without
			shelfmark)
			Offertorium in F "Transfige amoris telo" (CZ OP-A 331)
			<i>1x Bonifaz Stoeckl (1745-1784)</i>
			Offertorium in F "Transfige amoris telo" (D WS-646)
22)	Offertorium in G	Praha, NM XVIII B 78	<i>1x František Mensi (1753-1829)</i>
			Moteto Solemne in G "Omnes compuncto corde" (D OB-MO 645)
23)	Offertorium in G	Praha, NM XVIII B 74	<i>2x Johann Baptist Vanhal (1739-1808)</i>
			Offertorium in G "Haec est dies exoptata" (CZ Pnm XVIII B 74)
			Moteto in G Pro omni Festivitate "Haec est dies exoptata"
			(SK LH-56)

			<i>1x Ignaz Nitsch (18./19. st.)</i>
			Offertorium in G "Haec est dies exoptata" (CZ Psj-44)
24)	Offertorium in B	Kutná Hora, muzeum	<i>2x Jan Antonín Koželuh (1738-1814)</i>
	"Eja chori resonate"	Hr 846	Graduale in B "O salutaris hostia" (CZ Pnm-XLVI E 142)
			Skladba na nelit. text in B "O salutaris hostia" (CZ Pak-769)
25)	Offertorium in B an Mar. Festen	Český Krumlov, StA prac.	<i>6x Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)</i>
	"Post partum virgo inviolata"	1805	Singspiel Zauberflöte "O Isis und Osiris", Graduale, či Offertorium
			in B "Post partum virgo" (A HA-152, A Wm-313a, A PRAM-Without
			shelfmark) viz KV 620/10
			Offertorium in B "Post partum virgo" (A MS-289) viz KV 620/10
			Arie in B "Post partum virgo", nebo také "O Isis und Osiris"
			(A Wps-11, SI Ls-A Mot. 51) viz KV 620/10
			<i>1x Müller</i>
			Offertorium nr. 2 in B "Post partum virgo" (A Wlic-158)

NEVYJASNĚNÁ AUTORSTVÍ-offertoria		
1)	Offertorium in C	Praha, NM XVIII B 30
2)	Offertorium in C	Praha, NM XVIII B 62
3)	Offertorium in D Nro II	Český Krumlov, StA prac. 3775
4)	Offertorium in C	Loukov, Far. A. 136 (22)
5)	Offertorium in D	Praha, NM XVIII B 100
6)	Offertorium in Dis de B. V. M.	Praha, NM XLIX A 340
7)	Offertorium in Dis	Český Krumlov, StA prac. 3782
8)	Offertorium in B	Praha, NM XLVII B 98
9)	Offertorium in B	Praha, NM XVIII B 101
10)	Offertorium in B	Praha, NM XVIII B 102
11)	Offertorium in B	Praha, NM XVIII B 103
12)	Offertorium in B	Loukov, Far. A. 142 (169)
13)	Offertorium in B De Tempore	Sokolov, OA 217
14)	Offertorium ex Dis Nro. 2	Praha, NM XVIII B 105
15)	Offertorium in Dis de Beata	Turnov, muzeum M 393 (39)

Tabulka konkordancí *Offertoria in C* (WeiV.-XXe: C1)

	Název	Text	Datace	Lokace, signatura
1)	Offertorium Nro. 2 in C	Eja Chori jubilemus Summo Deo	cca 1/3 19. st.	Praha, NK 59 R 1257
2)	Offertorium de Beatissima Virgine Maria in C	Maria gustum sentio	cca 1770	Praha, ČMH XXXVII B 437
3)	Offertorium Nro. 1	Eja Chori jubilemus Summo Deo/Eja Chori jubilemus Matri Dei	cca 1/4 19. st.	Praha, ČMH XLVII B 87
4)	Offertorium in C de Omni Solemnitate	Eja Chori jubilemus Summo Deo	18. st.	Praha, ČMH XVIII B 71
5)	Offertorium	Eja Chori jubilemus Summo Deo/Omni die dic Mariae	1/2 19. st.	Praha, ČMH XL E 204
6)	Offertorium in C	Deus parenti debitum	s.a.	Praha, archiv konzervatoře, sign. 10470
7)	Offertorium in C	Regem apostolorum	s.a.	Praha, archiv konzervatoře, sign. 7343
8)	Offertorium Nro. 1	Ad hoc festum properate	1.6. 1797	Český Krumlov, StA prac.sign. 3775
9)	Offertorium Nro. 1 in C	Eja Chori jubilemus	cca 1830	Brno, HAM A 36537
10)	Offertorium in C pro omni Festo solemni	Eia chori jubilate	r. 1794	Německo, Passau, Bistum, Archiv (D Po-Vanhal 3)
11)	Offertorium Solemni pro omnia Festivitate	Eia chori jubilemus	1/2 19. st.	Slovensko, Bratislava, NM, hudobné oddělení (SK BRnm- MUS X 137)
12)	Offertorium de B: V: M: de SS: Sacramento	O Maria gustum sentio/O salutaris hostia	po roce 1800	Maďarsko-Pécs, Székesegyházi Kottatár (HP-V5)
13)	Graduale	/bez textu/	s.a.	Rakousko-Maria Taferl, Röm. Kath. Pfarramt (A MT-15)
14)	Graduale De uno Martyre Pontifice	Inveni David/Justus ut palma	cca 1820	Maďarsko-Pécs, Székesegyházi Kottatár (HP-V1)
15)	Mottetto ex C (Decus Parenti Debitum)	Decus parenti debitum	s.a.	Rakousko-Haitzendorf, Pfarre (A HA-224)

Tabulka konkordancí *Offertoria in C* (WeiV.-XXe: C18)

Č.	Název	Text	Datace	Umístění, signatura
1)	Offertorium Solemne in C	Laudes Deo corde puro	cca 1780	Praha, ČMH XXXVII B 439
2)	Offertorium in C	Laudes Deo corde puro	r. 1799	Praha, ČMH XVIII B 72
3)	Offertorium in C dur de Omni Tempore	Laudes Deo corde puro	zač. 19. st.	Praha, ČMH XVIII B 72
4)	Offertorium	Laudes Deo corde puro	2/4 19. st.	Praha, ČMH XXXVI B 300
5)	Offertorium in C	Laudes Deo corde puro	s.a.	Praha, ČMH XL D 377
6)	Offertorium in C	Laudes Deo corde puro	cca 1820	Broumov, chrám sv. Petra a Pavla 303
7)	Offertorium	Laudes Deo corde puro	1/4 19. st.	Česká Třebová, Městské muzeum H 95
8)	Offertorium Festivum ex C	Laudes Deo corde puro	cca 1810	Mladá Boleslav, Okresní archiv 77 (39-181)
9)	Offertorium in C	Laudes Deo corde puro	r. 1826	Loukov, farní archiv 140 (176)
10)	Offertorium C De omni Solemnitate	Laudes Deo corde puro	2/4 19. st.	Paseky nad Jizerou, Krkonošské muzeum M 29
11)	Offertorium de omni Tempore	Laudes Deo corde puro/Laudes sancto corde puro/Laudes Mariae corde puro (=1.č.), Audi nostra Deus votu/Audi nostra sanctae votu/Audi nostra Mariae votu (=2.č.)	r. 1793	Polsko, Krzeszów Kamiennogórski, Opactwo SS. Benedykdynek (PL KRZ-III-113)

Seznam zkratek	
A	alt
ad lib.	ad libitum
a-vla = vla	viola
B	bas
Bs	Basso continuo
cb	kontrabas
cl 1	klarinet I
cl 2	klarinet II
clni 1	clarina I
clni 2	clarina II
clni 1, 2-princ.	clarina I, II principali
clno principali	clarina principali
conc.	concerto
cor 1	lesní roh I
cor 2	lesní roh II
č.	číslo
fg	fagot
fg 1	fagot I
fg 2	fagot II
fl 1	flétna I
fl 2	flétna II
fond.	fondamento
instrument., instr.	instrumentální
ob 1	hoboj I
ob 2	hoboj II
obl.	obligato
org	varhany
Pkon	Pražská konzervatoř
pob.	pobočka
princ.	principallo
rip.	ripieno
rit.	ritornel
S	soprán
s.a.	sine anno
sign.	signatura

T	tenor
tp	tympány
vl 1	housle I
vl 2	housle II
vl-solo, vl-conc., vl principalo	housle sólo, housle concerto, housle principalo
vlc	violoncello
vlne	violone
vok.-inst. = vok.-instrument. = vok.-instrum.	vokálně-instrumentální
zač.	začátek
zkr.	zkrácené
1/2	první polovina
1/3	první třetina
1/4	první čtvrtina
2/2	druhá polovina
2/4	druhá čtvrtina
3/4	třetí čtvrtina
4/4	čtvrtá čtvrtina

Offertorium in C
„Laudes Deo corde puro“

The musical score is for an Offertorium in C, titled "Laudes Deo corde puro". It is a multi-staff score featuring the following instruments and voices:

- Oboe I:** Starts with a red "allegro" marking. The staff shows a melodic line with some rests.
- Oboe 2:** Starts with a red "Allegro" marking. The staff shows a melodic line with some rests.
- Trumpet in C 1:** Starts with a red "allegro" marking. The staff shows a melodic line with some rests.
- Trumpet in C 2:** Starts with a red "Allegro" marking. The staff shows a melodic line with some rests.
- Violin I:** Starts with a red "allegro" marking. The staff shows a melodic line with some rests.
- Violin II:** Starts with a red "allegro" marking. The staff shows a melodic line with some rests.
- Viola:** Starts with a red "allegro" marking. The staff shows a melodic line with some rests.
- Violoncello:** Starts with a red "allegro Solo" marking. The staff shows a melodic line with some rests.
- Soprano:** The staff is empty, indicating no vocal part for the Soprano.
- Alto:** The staff is empty, indicating no vocal part for the Alto.
- Tenor:** The staff is empty, indicating no vocal part for the Tenor.
- Bass:** The staff is empty, indicating no vocal part for the Bass.
- Organ:** Starts with a red "Allegro Solo" marking. The staff shows a melodic line with some rests.

The score is written in C major and 4/4 time. The tempo is marked "allegro". The dynamics include "f" (forte) and "Solo". The score is divided into measures by vertical blue lines. The bottom of the page shows measure numbers: 4, 5, 7, 8, 6, 6, 6, 4, 5.

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S

A

T

B

Org.

p

f

1

2

3

4

5

6

7

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S.

A.

T.

B.

Org.

5

7 7

20 Tutti

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S.

A.

T.

B.

Org.

Allegro

Te De - o cor - de pu - ro de - pro - ma - nus

6 3 7 5 6 6 6 5 4 3 2

14

Ob. I

Ob. II

C Tpt. I

C Tpt. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S.

A.

T.

B.

Org.

5 7 7 3 4 3 4

24

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S

A

T

B

Org.

ce - le - bran - tes ce - le - bran - tes can - ti - bus di - em

ce - le - bran - tes ce - le - bran - tes ce - le - bran - tes can - ti - bus di - em

ce - le - bran - tes di - em fes - tum ce - le - bran - tes can - ti - bus

tum ce - le - bran - tes can - ti - bus

Solo

7 7 3 4 3 4

40

Ob. 1 *p* *f*

Ob. 2 *p* *f*

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I *cresc.* *f* *p*

Vln. II *cresc.* *f* *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

S. *f* *p*
fel-tum ce-le-bran-tes can-ti-bus can-ti-bus ce-le-bran-tes di-em

A. *p* *cresc.* *p*
fel-tum ce-le-bran-tes can-ti-bus can-ti-bus ce-le-bran-tes di-em

T. *p* *cresc.*
can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus ce-le-bran-tes

B. *p* *cresc.*
can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus ce-le-bran-tes

Org. *Solo*

4 5 7 5 6

41

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

C Tpt. 1 *p* *f*

C Tpt. 2 *p* *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* Tutti

Vc. *f*

S *f*
fes - tom ce - le - bran - tes can - ti - bus can - ti - bus ce - le - bran - tes di - em *f*

A *f*
fes - tom ce - le - bran - tes can - ti - bus can - ti - bus ce - le - bran - tes di - em *f*

T *p* *f*
can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus ce - le - bran - tes di - em *f*

B *p* *f*
can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus ce - le - bran - tes di - em *f*

Org.

6 5 7 5 6

55

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

S

A

T

B

Org

55

fes - - - - - tum ce - le - bran - - - - - tes can - - - - - ti - - -

fes - - - - - tum ce - le - bran - - - - - tes can - - - - - ti - - -

fes - - - - - tum ce - le - bran - - - - - tes can - - - - - ti - - -

fes - - - - - tum ce - le - bran - - - - - tes can - - - - - ti - - -

f

f

60

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

S

A

T

B

Org.

bus di-em fes - - - tum ce-le-ban - - tes di-em fes - - - tum ce-le-ban - - tes can - - -

bus di-em fes - - - tum ce-le-ban - - tes di-em-fes - - - tum ce-le-ban - - tes ce-le-ban -

bus di-em fes - - - tum ce-le-ban - - tes di-em fes - - - tum ce-le-ban - - tes can - - -

bus di-em fes - - - tum ce-le-ban - - tes di-em fes - - - tum ce-le-ban - - tes ce-le-ban - -

10 10 10 10 10 10 10 10 # 10 # 10 # # 10 # 10 # # 10 # 10 #

ti - bus di - em fas - tum co - le - ban - tes co - le - ban - tes
 tes can - ti - bus di - em fas - tum di - em fas - tum co - le - ban - tes
 ti - bus di - em fas - tum co - le - ban - tes di - em fas - tes
 tes di - em fas - tum co - le - ban - tes co - le - ban - tes

70

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S

A

T

B

Org.

tes di-em fes - - - tum can - - - ti - - - bus can - ti -

tes di-em fes - - - tum ce-le-bran - tes can - - - ti - - - bus can - ti -

tum ce-le-bran - - - tes can - - - ti - - - bus can - ti -

tes di-em fes - - - tum ce-le-bran - - - tes di-em fes-tum ce-le-bran-tes

10 # 10 # # 10 10 6 #

75

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

S

A

T

B

Org.

p

p

p

p

f

f

p

p

p

p

Solo

p

f

p

Solo

p

trus can - ti - trus can - ti - trus

trus can - ti - trus can - ti - trus

trus can - ti - trus can - ti - trus

di - em fes - tum ce - le - bra - tes can - ti - trus

6 4 3 3 6 4 3 7 6 4

The image shows a page from a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The instruments and voices shown are:

- Oboe 1 (Ob. 1)
- Oboe 2 (Ob. 2)
- Cornet 1 (CTpt 1)
- Cornet 2 (CTpt 2)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Cello/Double Bass (Vc.)
- Soprano (S)
- Alto (A)
- Tenor (T)
- Bass (B)
- Organ (Org.)

The score is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score includes dynamics such as "cresc" (crescendo) and "f" (forte). The lyrics are written below the vocal staves.

19

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S.

A.

T.

B.

Og.

p

f

f

f

f

f

Tutti

Tutti

6 6 4 3 6 4

4

4

[illegible]

104

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S

A

T

B

Org.

6 6 6 7# 7# 6 5 6

cor - de pu - ro de - pro-ma - mus di - en - fa - tum ce - - le - - - - - - - - - -
cor - de pu - ro de - pro-ma - mus di - en - fa - tum ce - - le - - - - - - - - - -
cor - de pu - ro de - pro-ma - mus ce - - le - - - - - - - - - -
cor - de pu - ro de - pro-ma - mus de - pro - ma - mus can - - - si - - - - - bus can - - -

p *resc* *ff* *p* *resc* *ff* *p* *resc* *ff* *p*

110

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

S

A

T

B

Org.

tes can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus

tes can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus

tes can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus

ti - bus can-ti-bus can-ti-bus

den

4# 3 6b 4 2 3 4 5 6b 4 2 3 7b 5 6b 4 2 3 4 5

117

Ob. 1 *p* *f*

Ob. 2 *p* *f*

C Tpt. 1 *p* *f* Tum

C Tpt. 2 *p* Tum

Vln. I *diminuendo* *f* Tum

Vln. II *p* *p* *f* Tum

Vla. *pp* *f* Tum

Vcl. *pp* *f*

S. *pp* Tum *f*
 can - ti - bus Lau - des De - o cor - de pu - ro cor - de

A. *pp* Tum *f*
 can - ti - bus Lau - des De - o cor - de pu - ro cor - de

T. *pp* Tum
 can - ti - bus Lau - des De - o cor - de pu - ro cor - de

B. *pp* Tum
 can - ti - bus Lau - des De - o cor - de pu - ro cor - de

Org. *p* Tum

4b 4 3 7# 4 3 7 5 6

125

Ob. 1

Ob. 2

125

Trpt. 1

Trpt. 2

125

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

125

S.

A.

T.

B.

125

Org.

pu - ro de - pro-ma - mus cor - de pu - ro de - pro-ma - mus di - am fa -

6 6 6 6 3 3 6 6 6

121

Ob. I *f*

Ob. II *f*

C Tpt. I

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S

A

T

B

Org.

7 7 5 4

di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes ce - - - le - bran - - - -

di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes ce - le - bran -

di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes di - em fes -

tum ce - le - bran - - - tes fes - - - - tum ce - le - bran - - - tes ce - le - - - - bran - - - -

127

Oboe 1

Oboe 2

Cor Anglais

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organ

tes can-ti-bus di-em fa-tum ce-le-bran-tes can-ti-bus can-ti-bus

tes ce-le-bran-tes can-ti-bus di-em fa-tum ce-le-bran-tes can-ti-bus can-ti-bus

tum ce-le-bran-tes can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus

tes can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus can-ti-bus

5 4 5 5 4 5 7 5

145

Ob. 1 *arso* *f* *p*

Ob. 2 *arso* *f* *p*

C Tpt. 1 *f* *p*

C Tpt. 2 *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

S *arso* *p*
can - ti - bus di - em - fes - tum ce - le - bran - tes can - ti - bus can - ti - bus

A *arso* *p*
can - ti - bus di - em - fes - tum ce - le - bran - tes can - ti - bus can - ti - bus

T *arso* *p*
ce - le - bran - tes can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus

B *f* *p*
ce - le - bran - tes can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus can - ti - bus

Org. *f* *p*

6 4 5 7 5

[illegible]

153

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S

A

T

B

Org.

tes can - - - ti - - - bus di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes ce - le - bran -

tes can - - - ti - - - bus di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes ce - le - bran -

tes can - - - ti - - - bus di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes di - em fes - -

tes di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes di - em fes - - - tum di - em fes - -

6

10 10 10 10 10 10 10 # 10 # 10 #

163

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

S

A

T

B

Org.

tes di-em fes - - - tum di-em fes - tum can - - - - - ti - - - -

tes ce-le-bran - - - tes can - - - - - ti - - - -

tum - ce-le-bran - - - tes ce-le-bran - tes can - - - - - ti - - - -

tum ce-le-bran - - - tes can - - - - - ti - - - -

10 # 10 # 10 # # # 10 10 10 10 6 5

167

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

C Tpt. 1 *p*

C Tpt. 2 *p*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *p*

S. *p*
 bus di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes di - em fes - - - tum ce - le - bran - - -

A. *p*
 bus di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes ce - le - bran - - - tes ce - le - bran - - -

T. *p*
 bus di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes di - em fes - - - tum ce - le - bran - - -

B. *p*
 bus di - em fes - - - tum ce - le - bran - - - tes di - em fes - - - tum ce - le - bran - - -

Org. *p*

10 10 10 10 10 10 10 10 10 # 10 # # 10 #

171

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S.

A.

T.

B.

Org.

tes ce-le-bran - tes can - ti - bus can - ti - tes ce-le-bran - tes di - am fas - tum ce - le - bran - tes

173

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

S.

A.

T.

B.

Org.

p

p

p

p

mf

f

p

p

f

p

Solo

Solo

Solo

trus can - ti - bus can - ti - bus.

trus can - ti - bus can - ti - bus.

trus can - ti - bus can - ti - bus.

di - am fel - tum ce - le - stan - tes can - ti - bus.

Solo

6 4 5 3 6 4 5 4

111

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla

Vcl

S

A

T

B

Org

f

f

f

f

p

f

p

f

p

f

4 4 3 3 4 4 3 2 3 3 3 5 4

This musical score is for the song "The Rose Tree" and includes the following parts and markings:

- Ob. 1 & 2:** Oboe parts, both marked *f* (forte) and ending with *Fine*.
- CTpt 1 & 2:** Cornet parts, both marked *f* and ending with *Fine*.
- Vln. I & II:** Violin parts, starting *p* (piano), marked *cresc* (crescendo), and reaching *f* (forte) before ending with *Fine*.
- Vla:** Viola part, starting *p*, marked *f*, and including a *Tutti* section before ending with *Fine*.
- Vc:** Violoncello part, starting *p*, marked *f*, and including a *Tutti* section before ending with *Fine*.
- S, A, T, B:** Vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), all ending with *Fine*.
- Org:** Organ part, starting *p*, marked *f*, and including a *Poco Tutti* section before ending with *Fine*.

124 *Andante*
Solo
Ob. 1 *p* *f*

Ob. 2 *Andante*
p *f*

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I *Andante*
p *cresc.* *f*

Vln. II *Andante*
p *cresc.* *f* *p*

Vla. *Andante*
p *p*

Vc. *Andante Solo*
p

S *Andante* *p* *cresc.* *f* *f*
Au - di nos - tra De - - - us vo - - - ta te o - ra -

A *Andante* *p* *cresc.* *f*
Au - di nos - tra De - - - us vo - - - ta te o - ra -

T *Andante* *p* *cresc.* *f*
Au - di nos - tra De - - - us vo - - - ta te o - ra -

B *Andante* *p* *cresc.*
Au - di nos - tra De - - - us vo - - - ta te o - ra -

Org. *Andante Solo*
p

7 6 6 6 5 4

205

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla

Vcl

S

A

T

B

Org.

mus ob-se-ara-mus o - pem pne - sta sup - pli - ai - bus o - pem pne - sta sup - pli - ai -

mus ob-se-ara-mus o - pem pne - sta sup - pli - ai - bus o - pem pne - sta sup - pli - ai -

mus ob-se-ara-mus o - pem pne - sta sup - pli - ai - bus o - pem pne - sta sup - pli - ai -

mus ob-se-ara-mus o - pem pne - sta sup - pli - ai - bus o - pem pne - sta sup - pli - ai -

3 4 3 7 4 6 4 3 7 4 4 3

215

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *sfz* *p* *sfz* *f*

S

Solo *Solo*

A

Solo *Solo*

T

B

Org.

pedal *pedal*

sfz *p* *sfz*

6 3 6 3

trus ah! o - pem pne - sta sup - pli - ci - bus ah o - pem pne - sta sup - pli - ci - bus o - pem o - pem pne - sta

trus ah! o - pem pne - sta sup - pli - ci - bus ah o - pem pne - sta sup - pli - ci - bus o - pem o - pem pne - sta

trus pne - sta pne - sta o - pem o - pem pne - sta

trus pne - sta pne - sta sup - pli - ci - bus sup - pli - ci - bus pne - sta

Offertorium „Eja chori jubilemus“

♩ = 60

Oboe 1

Oboe 2

Trumpet in C 1 *allegro*

Trumpet in C 2 *allegro*

Violin I *allegro moderato*

Violin II *allegro moderato*

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organ *allegro moderato*

Solo

6 3 6 6 5

8

Ob. 1 Solo

Ob. 2 Solo

CTpt. 1

CTpt. 2

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

S

A

T

B

Org *p*

8

110

Ob 1

Ob 2

CTpt. 1

CTpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org

17

p

f

p

f

4 3

Largo

4 3

26

Ob. 1 *DS al Fine*

Ob. 2 *DS al Fine*

CTpt. 1 *DS al Fine*

CTpt. 2 *DS al Fine* *f*

Vln. I *Tutti DS al Fine*

Vln. II *DS al Fine Tutti*

S *Tutti DS al Fine allegromoderato*

A *Tutti E - ja DS al Fine allegromoderato*

T *Tutti E - ja DS al Fine allegromoderato*

B *E - ja DS al Fine allegromoderato*

Org *DS al Fine* *Tutti*

3 3 3

34

Ob 1

Ob 2

CTpt 1

CTpt 2

Vln I

Vln II

S

A

T

B

Org

cho - ri ju - bi - le - mus Sum - mo De - o lau - des de - mus et in

cho - ri ju - bi - le - mus Sum - mo De - o lau - des de - mus et in

cho - ri ju - bi - le - mus Sum - mo De - o lau - des de - mus et in

cho - ri ju - bi - le - mus Sum - mo De - o lau - des de - mus et in

6 6 6 3 6 6

42

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org.

tan - ta So - lem - ni - ta - te o - pem o - pem im - plo - re -

tan - ta So - lem - ni - ta - te o - pem o - pem im - plo - re -

tan - ta So - lem - ni - ta - te o - pem o - pem im - plo - re -

tan - ta So - lem - ni - ta - te o - pem o - pem im - plo - re -

4 3# # 7 4 3 3 6 6 6 4 #

48

Ob. 1

Ob. 2

♯Tpt. 1

♯Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org

mus O - pem o - pem im - plo - re - mus im - plo - re -

mus O - pem o - pem im - plo - re mus im - plo - re -

mus O - pem o - pem im - plo - re - mus im - plo - re -

mus O - pem o - pem im - plo - re - mus im - plo - re -

6 6 6 6 4 # 6 4 #

54

Ob 1

Ob 2

Solo

Solo

CTpt 1

CTpt 2

Vln I

Vln II

S

A

T

B

Org

Solo

6

7

7

62

Ob 1

Ob 2

CTpt. 1

CTpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org

f

p

f

p

f

p

5 6 4 # 7 7 5 6

71

Ob 1

Ob 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org

6 4 # 6 6 6 #

79

Ob 1

Ob 2

CTpt. 1

CTpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org

p

f

p

f

E - ja cho - ri ju - - - bi - le - mus ju - - - bi - le - mus

E - ja cho - ri ju - - - bi - le - mus ju - - - bi - le - mus

E - - - ja cho - ri ju - - - bi - le - mus

E - - - ja cho - ri ju - - - bi - le - mus

79

Tutti

$\frac{7}{4}$

$\frac{3}{4}$

\sharp

\flat

86

Ob. 1

Ob. 2

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org

Sum - mo De - o lau - des de - mus lau - des de - mus Et in

Sum - mo De - o lau - des de - mus lau - des de - mus Et in

Lau - des de - mus lau - des de - mus Et in

Lau - des de - mus lau - des de - mus Et in

7 7 6

93

Ob. 1

Ob. 2

2 Tpt. 1

2 Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org

tan - ta So - lem - ni - ta - te O - - pem o - pem im - plo - re - mus

tan - ta So - lem - ni - ta - te O - - pem o - pem im plo - re mus

tan - ta So - lem - ni - ta - te O - pem o - pem im - plo - - re - mus

tan - ta So - lem - ni - ta - te O - - pem o - pem im - plo - re mus

6 6 6 6 6 5 4 3

3

100 *Solo*

Ob. 1

Ob. 2 *Solo*

CTpt. 1

CTpt. 2 *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

S

A

T

B

Org

p

Et in tan - ta So - lem - ni - ta - te O - - pem o - pem im - plo - re -

Et in tan - ta So - lem - ni - ta - te O - - pem o - pem im - plo - re -

Et in tan - ta So - lem - ni - ta - te O - - pem o - pem im - plo - re -

Et in tan - ta So - lem - ni - ta - te *p* O - - pem o - pem im - plo - re -

6 4 3

This musical score page contains staves for various instruments and voices. The woodwind section includes two Oboes (Ob. 1, Ob. 2), two Clarinets in E-flat (CTpt. 1, CTpt. 2), and two Violins (Vln. I, Vln. II). The vocal section consists of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. An Organ part is shown at the bottom. The lyrics are in Latin, starting with "mus Et in tan - ta So - lem - ni - ta - te O - - pem o - pem im - plo - re -". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents and slurs. A rehearsal mark "108" appears above the first staff of each instrument group.

116

Ob. 1

Ob. 2

CTpt. 1

CTpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org

Solo

Solo

mus O - pem o - pem im - plo - re - mus im - plo - re - mus

mus O - pem o - pem im - plo - re - mus im - plo - re - mus

mus O - pem o - pem im - plo - re - mus im - plo - re - mus

mus O - pem o - pem im - plo - re - mus im - plo - re - mus

5 6 4 3 5 6 4 3 5 6 4 3

123

Ob 1

Ob 2

Tpt 1

Tpt 2

Vln I

Vln II

S

A

T

B

Org

6 6 3 6 6 5 4 3

131

Solo

Ob. 1

Ob. 2

CTpt. 1

CTpt. 2

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org

p

f

9 8 7 6 4 3

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a variety of instruments and voices, including Oboe 1 and 2, Clarinet in E-flat 1 and 2, Violin 1 and 2, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The tempo is marked as 140. The score is divided into measures by vertical blue lines. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal staves. The organ part is marked with a green *p* (piano) dynamic. The violin parts have green *p* and *f* (forte) markings. The oboe parts have red *f* markings. The vocal parts have red *f* markings. The organ part has a green *p* marking. The lyrics are "The Rose Tree" and "The Rose Tree".

148

Ob. 1 *Fine*

Ob. 2 *Fine*

CTpt. 1 *Fine*

CTpt. 2 *Fine*

Vln. I *Fine* *p*

Vln. II *Fine* *p*

S *Fine Tutti*
Da - bit nu - men de -

A *Fine*
Da - bit nu - men de -

T *Fine*
Da - bit nu - men de -

B *Fine*
Da - bit nu - men de -

Org *Fine*

6 7b

156

Ob. 1

Ob. 2

156

2 Tpt. 1

2 Tpt. 2

156

Vln. I

Vln. II

156

S

si - de - ra - ta da - bit pe - ten - ti - bus pos - tu - la - ta da - bit nu - men de -

A

si - de - ra - ta da - bit pe - ten - ti - bus pos - tu - la - ta da - bit nu - men de -

T

si - de - ra - ta da - bit pe - ten - ti - bus pos - tu - la - ta da - bit nu - men de -

B

si - de - ra - ta da - bit pe - ten - ti - bus pos - tu - la - ta da - bit nu - men de -

156

Org

3 6 4 6

164

Ob 1

Ob 2

164

Tpt. 1

Tpt. 2

164

Vln. I

Vln. II

164

S

si - de - ra - ta da - bit pe - ten - ti - bus pos - tu - la - ta da - bit nu - men

A

si - de - ra - ta da - bit pe - ten - ti - bus pos - tu - la - ta da - bit nu - men

T

si - de - ra - ta da - bit pe - ten - ti - bus pos - tu - la - ta da - bit nu - men

B

si - de - ra - ta da - bit pe - ten - ti - bus pos - tu - la - ta da - bit nu - men

164

Org

6

172

Ob 1

Ob 2

C Tpt 1

C Tpt 2

Vln. I

Vln. II

f

S

pe - ten - ti - bus.

A

pe - ten - ti - bus.

T

pe - ten - ti - bus.

B

pe - ten - ti - bus.

Org

7^b 3 7